

د. نبيل راغب

دليل الناقد الفني

المكتسبات : دليل الخالد الفنى

المؤلف : د / مهدي رافع

رقم الإيداع : ٩٥٥٤٣

تاريخ النشر : ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : 5 - 462 - 215 - 977 - 9 ٩٩٧٧

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للمؤلف ولا يسمح
بإعادة نشر هذا العمل كائناً أو أى قسم من أقسامه ، بأن
تنقل من أشكال النشر إلا بإذن كتابي من المؤلف
المؤلف : د / شريف للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ٩٢ شارع بوبار آظو على (القاهرة)

ت : ٢٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٣٤٤٤٤

الاستوديو : دار عريب ٩٦ شارع كامل صديق الفيحاء - القاهرة

ت : ٥٩٠٤٩٠٧ - ٥٩٩٧٩٥٩

إدارة التسويق : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

والمعرض الكتابي : ت : ٢٢٣٨١٤٢ - ٢٩٣٨١٤٣



مقدمة

من الواضح أن حياتنا الفنية ما زالت تستمر إلى الكثير من التضييق والنمو على أساس علمي بعيد عن الارتجال والادعاء . فالمفهوم الحديث للفنون يؤكد أن تطورها ينهض على منهج علمي متعمق ، يعمل على شحذ الموهبة ، ويلورة الخيال ، وغير ذلك من العناصر التي يعتقد كثيرون في العالم العربي أنها لا تمت إلى العلم الإنساني بصلة من قريب أو بعيد ، وقد أدى هذا الاعتقاد إلى فتح الباب على مصراعيه للمدعيين والمتعلقين والمتشبهين كي يقتحموا مجالات الفن المتعددة ويأحجموا فيها الأصلاء الذين رأوا في الفن رسالة وحياة متكاملة كرموا لها وجودهم وجهدهم .

ونظرا لخلو ميدان الفن في العالم العربي من الضوابط العلمية والمعايير الموضوعية التي تفرق بين الادعاء والأصالة ، فقد وجد المدعون في الفن تجارة رابحة ناتجة عن شعبيته بين مختلف طبقات الجماهير ، وانتشروا انتشار النار في الهشيم لعدم وجود النقد العلمي الواعي الذي يكشف عن حقيقتهم أمام الجمهور ، ومادام هذا حال النقد الفني ، فإننا يجب أن نلتزم العذر للجمهور إذا ما أقبل على الأعمال الفنية الهابطة الناطقة ظناً منه أنها التماذج الفعلية لما يجب أن يكون عليه الفن . وكما يقول علماء الجمال والتربية أن الفن تربية وتعود ، ومن يتعود على الفن الهابط فلن يدرك أن تلاليف حاسته الجمالية ، وأن يتدهور ذوقه سواء في مجال الفن أو الحياة . ولذلك كثيراً ما ترى العلة الرديئة في مجال الفن تطرد العلة الجيدة . ومن هنا كانت المساندة القاسية التي يمر بها الفنان الأصيل حتى يصل بعمله الفني إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور ، وأحياناً تتحول معاناته إلى مأساة عندما يفشل تماماً في الوصول إلى الجمهور نتيجة لاختناق المجال بالأعمال التجارية الهابطة المعقمة .

ولا شك أن جزءاً كبيراً من مأساة الفنان الجاد الأصيل في العالم العربي يرجع إلى غياب الحركة النقدية التي يمكن أن تمهد الأذهان لمثل هذه الأعمال الفنية



الجدادة . ونجيب هذه الحركة لا يشمل فقط هي اقتدارنا إلى الدراسات النقدية المنظمة والمتابعة المسحية والإعلامية كما يقدم بالفعل أو لا يمكن أن يقدم من أعمال فنية . بل يشمل هي غياب أبعاد النقد الفني التي تسمى إلى وضع التعريفات والمصطلحات التي تعد الأشكال الفنية وتمنعها شخصيتها المنيورة . ولذلك من الشائع أن نرى ناقداً - أو من يسمى نفسه ناقداً - يستخدم هذه التعريفات والمصطلحات في غير موضعها على سبيل استعراض عضلاته العلمية . وما دام لا يوجد هناك من يرد عليه أو يوقفه عند حده . فمن المتوقع بل ومن الطبيعي أن يستمر مثل هذا الناقد المسمى في تشويه معلومات جمهوره الذي يستمع إليه أو يقرأ له دون أي شك في أواقه وتحليلاته ظناً أن أجهزة الإعلام والصحافة قد انضرفت به ناقداً وفريسته على الجمهور خرسا .

ولكن هذا لا يعني أن حياتنا الفنية قد حلت تماماً من النقد الواسع الموضوعي . تلك أن مما عينا وكياننا الفنية تزخر بالأسماء الأكاديميين والدارسين المتخصصين . لكن الوظيفة الاجتماعية بمسئولياتها المتعددة تكاد تلتهم كل وقتهم وجهدهم . ولا يتبقى لديهم ما يشاركون به في حياتنا الفنية العامة . وبذلك يحرمون الإنسان غير المتخصص من هوسهم . كذلك فإن المهنيين على قدرات النماذج الفنية العامة يطاريون الأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين إذا ما حاولوا الخروج على التطاق الأكاديمي إلى المجال الفعلي التطبيقي ، والوصول إلى الجمهور المادي . وكثيرا ما يتبرع المدعون والمثقفون بأن ما يقوله المتخصصون لاهتمهم بالجمهور . وبذلك يقربون مساهمتهم على المجال كله حتى لا يهدد أرواحهم دخیل جديد عليهم يمكن أن يكتشف جهلهم وسطحتهم أمام الجمهور المنهم طلبا للسيطرة والمناجاة والإقبال على كل ما هو نافع وفاعل . في حين أن التجربة العلمية قد أثبتت أن الإنسان الأمي يستطيع أن يفهم التحليل العلمي الموضوعي إذا ما قُسم إليه بأسلوب سلس بسيط .

من هنا كانت ضرورة إعداد هذا الدليل في نقد أسمى حتى يكون بحث يدي المتذوق العادي بحيث يمكنه كشف المدعين والأجهلاء بمجرد الرجوع إليه وتطبيق ما جاء به على أقوالهم وتحليلاتهم التي لا تخرج في كثير من الأحيان عن الممارات الإنشائية عبر البليغة بظيمة الحال . كذلك فإن هذا الدليل يضع نفعه في خدمة

الكتاب المتخصص؛ لأنه لم يقتصر على إبراز التعريفات العلمية والمصطلحات الفنية لاختلاف الفنون ، بل امتد ليشتمل على تاريخ هذه الفنون منذ أن صرقتها الإنسان ومراحل تطورها. وفلسفتها التي شكلت جوهرها الأصيل وملامحها المتميزة . بحيث يمكن للقائد أن يلم إلمامة مدوية بكل هذه الأبعاد المتعددة .

أما الدارس الموسوعي المتبحر فقد وضعه الدليل في اعتباره أيضاً ، وذلك جاز أعني بالمراجع العلمية المتخصصة وأجهزة الكتب التي أصبحت بمثابة أحيار الزاوية في نقد هذه الفنون وتحليلها ودراساتها . ولم تذكر هذه المراجع في نهاية الدليل على سبيل تسجيلاها فحسب، بل إن الدراسة التي وردت في الدليل عن كل فن على حدة قد تعرضت أساساً على هذه المراجع . وإن كانت قد نزعته إلى التركيز والإيمان حتى لا يضل القارئ العادي طريقه وسطاً بتخصصيات وتفسيرات الدراسة الأكاديمية الشاملة . أما الدارس المتعمق الموسوعي فيمكنه الانطلاق من الدراسات الموجودة في الدليل إلى استشارة المراجع التي تمنحه القدرة على المزيد من التعمق والتشمل .

كذلك تم تقفيل الدراسة الجانب التطبيقي لهذه الفنون من خلال المعاولات والإنجازات التي تتم على أيدي الفنانين العرب الذين استفادوا من الأشكال والقوالب الفنية العالمية في صياغة الصامتين الصورية والمحلية . ولذلك مهجد القارئ في نهاية بعض الدراسات الواردة في الدليل أسماء على مجلاتها الفن في مصر أو العالم العربي كلما أمكن ذلك . وبالذات بالتسمية للأشكال الفنية التي لم تعرض إلا مؤخرًا مثل الأبريت والسيرفونية .

وترجع محاولة الدليل فيجمع معظم الفنون الحالية بين صنعائه إلى أن كثيرا من مصطلحات التعامل مع فن تصالح للذات في الدراسة النقدية على معانيها في فن آخر . فتعني تكلم عن الإيقاع في الرسم في حين أن المصطلح أساساً في مجال الموسيقى . أو يستعمل مثلاً العمق في النحت ثم تنقله إلى العمق في السينما . ومع أننا عادة نقول إن النحت في العمق ، والرسم في السطح . والموسيقى فن الزمن ، والمصارف فن المساحة ، فإننا سنستعمل كل هذه المصطلحات في الفنون كلها . بل إننا نقول أحياناً النغم في النحت والمعمار في الأحدث والبناء في المسرحية وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بظواهر الأدوات الفنية الأخرى ومجال تفويتها وقصورها تعيننا على دراسة الآثار الفن المتفرعي في أثره في آخر بدوات خفية

مختلف ، ذلك أننا نستخرج الفرق الخاصة بطبيعة الأشياء ، طبيعة الأداء ، أما ، ثم تواجه الفرق التي هي من صنع الفنان الآخر وليست مما فرضته عليه أداته الخاصة فقط .

من هنا التزم التليل بالترتيب الأبجدي للفنون الواردة فيه لأنه لم يقتل هروفاً جديدة بينها بحيث تميئها إلى خروج منفصلة أو مجهرحات متناثرة مثل مجموعة الفنون الموسيقية من سوناتا وكونشيرتو وميمونية وأوبرا وإبريت وباليه وجران ، أو مجموعة الفنون المسرحية من ديكور ومعمار ومسرح ومخرج عراقي ، أو الفنون التشكيلية مثل التصوير والمجاعة والصحف والغراف والفنون التطبيقية ، أو الفنون السينمائية مثل الميناريو والمونتاج ، الخ . ذلك أن تقسيم هذه الفنون إلى مثل هذه المجموعات لا يشجع القارئ على المقارنة طبعاً بينها ، بحيث يمنع من توليد أفكار جديدة قد تساعد على إثراء الفن بصفة عامة هي ضوء جديد . وخاصة أن الفن بعلم طلائه الخصبة المشعة لا يفتح لتصنيفات التعقيد والتعقيدات المسمكة بل إن تاريخ الفن أثبت أن تطوره اكتسب دفعات متجددة من خلال الاحتكاك والتواء بين مختلف الفنون ، وكلما كان الفنان المخصص في فن ما مطلعاً على مختلف الفنون الأخرى ، كان هذا جسراً للحصوبة الخلاقة والمتعددة هي هذه هو ، ولذا كما الآن تزداد الوحدة المعرفية الإنسانية فمن باب أولى أن ندعم الوحدة الموجودة بين الفنون فعلاً ، وفعل دليل الناقد الفني، هذا يكون بمثابة خطوة متواضعة في هذا الاتجاه .

5 - فليل والغب

الإخراج السينمائي

الإخراج السينمائي عملية فنية وإدارية شاملة: لأنها تبدأ من السيناريو الذي يتم إعداده للتصوير. ثم كل عمليات التحضير وتقسيم الميزانية وصير ذلك من الاستعدادات الأولية والضرورية لبدء للتصوير على أساس علمي وحتى سليم، وعليها مرحلة التقدير بما تحتوي عليه من تعقيل وتصوير وديكور وإضاءة وصوت، رماليس، ثم مرحلة التملطيب التي تشمل التخميض والمونتاج والمكساج حتى يصبح الفيلم صالحاً للعرض. وقد يجمع الخرج بين الإخراج والإنتاج أو الميناريو أو التصوير أو المونتاج، لكنه بمسفة عامة يجب أن يكون واعياً بكل عناصر إنتاج الفيلم ومتفاعلاً معها تفصيلاً إيجابياً.

ومن الواضح أن الإخراج السينمائي مهمة شاقة ومتشعبة وممتدة: تحتاج إلى صبر وذاب وجهد متواصل لا يتأخر إلا لعاشقها. هذا بالأخلفة طبعاً إلى دراية شاملة وخبرة عميقة، بكل تقنيات هذا الفن التي لا تتجلى إلا من خلال المواهب والشرارات التي تعمل إلى حد الميكريرات. فالإخراج السينمائي هو هي حقيقة بؤنة تصنع فيها كل عناصر الإبرة والقيادة والتفيرة والعلم والفن، بحيث يتم التفاعل على أفضل وجه بين الوجدات الفنية، والطاقت البشرية، والأجهزة والمعدات على اختلاف أنواعها. وكما كان الفريق القائم على إنتاج الفيلم متاهما ومتاعها. كان الفيلم فن شكله النهائي تجميعها حيا لهذا الفاعلم الذي يعد حلقة مميزة لكل المخرجين الكبار.

شالمخرج هو المسؤول الأول عن مراحل إنتاج الفيلم منذ خطوات السيناريو الأولى حتى عرضه على الشاشة. وهي مسؤولية إدارية فنية خلاقية كما هي مسؤولية إدارية ونظليهميه وتجارية، ويختتم عليه المسؤولية الأولى أن يقوم بدور البوصلة لكل العاملين في الفيلم، وذلك من خلال فراسته لكل العناصر الفنية.

وفكره ومنظوره ، وحميه الفنى ، والحياده الشخصيه ، ولذلك فهو المرجع فى كل كبرى وصغيرة ، وإن كان على استعداد ليستشير بأراء العاملين معه ، كل فى مجال خبرته ولهممته .

أما المستويات الأخرى فتعتمد على المخرج أن يقوم بدير المدير الفنى لجميع الفنانين والفنيين العاملين معه فى الفيلم ، فلابد أن يتعاملوا معه جميعا بطريقة مباشرة ، ولابد من وضع توجيهاته بل وأوامره موضع التنفيذ . إذ إن كل فنان وفنى فى الفيلم يتحرك فى نطاق تخصصه الذى لابد أن يتعامل مع مختلف التخصصات الأخرى ، وهذا التعامل لا يمكن أن يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك ما يمكن أن يسمى سلطة الطائر الذى ينظر من أعلى الشجرة تبنى كل الأشياء والعلاقات التى تربط فيما بينها ، أما الطيور المنهكة من التقاط رزقها بين العشب على الأرض فلا ترى أبعد من ذلك .

قد يعجب كاتب السيناريو بمشئ المشاهد فيركز عليها ، فى حين يجد المخرج فيها مجرد إطلب أو تعويل لا لزوم له من خلال نظريته العامة للفيلم ككل . وما يتعلق على كلاب السيناريو يتعلق أيضا على الممثلين ، وصغير التصوير ، مهندس الصوت ، ومهندس المناظر ، وخبير المونتاج والمكياج ... إلخ . فالمخرج هو الماهمى الذى يقوم الصلة المصممة التى تقوم بحرف الفيلم إذا جاز لنا هذا التعبير ، والملاقة بين أخصاء الصرفة لا يمكن أن تسع وتستقيم إلا من خلال المخرج ، فهو يقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم . ويتولى الإشراف على التصوير ، ويحدد كل لحظة من اللقطات ، ويشارك فى المونتاج ، وخاصة أن كثيرا من كبار المخرجين بنوا حياتهم السينمائية من غرفة المونتاج .

وبذلك يمكن القول بأن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن تحويل القصة والسيناريو والحوار إلى صورة متحركة ومبررة داخل سياق ذه عقلمون فكرى وشكل فنى متكامل ، من هنا تبرز أهمية الملاقات الإنسانية الحميمة والتفاهم المتبادل بين المخرج والممثلين معه فى الفيلم حتى ينطلق الجميع من منظور متناغم نحو هدف محدد هو إنتاج الفيلم الناضج الذى يحترم عقل الجمهور الذى لابد أن يرحب به بدوره ، ولذلك إذا كان كل متخصص هو شائد فى مجاله ، وإذا كان المنتج أو مدير الإنتاج هو القائد العلم ، فإن المخرج هو القائد الأعلى الذى يملك النظرة

الاستراتيجية التي تؤهل لإصدار الأمر الاستراتيجي الذي يعتمد على كل التقهده هي مجال تخصصه

ولا شك أن الإعداد الجيد للقيام في مراحله الأولى التي للعمل في السيناريو. الاختيار المناسب للممثلين ولتزيينهم ، والفنيين الذين يعملون كضباط وقدرات تناسب نوعية الفيلم . من شأنه أن يسهل مهمة التقهده إلى أقصى حد ممكن سواء على مستوي اللقطة أو المشهد أو الفيلم كله بصفة عامة . فمنها ما ينتهي المخرج من إعداد اللقطة في الوضع الصحيح ، وعندما ينتهي من تصميم تحركات الممثلين أو الكاميرا ، يصبح التصوير مهمة يسيرة . ذلك أن التصوير الفعلي يستغرق من المخرج أقل وقت وجهد ممكن إلا ما قورن بالإعداد والتجهيز . . . حتى المرحلة التالية تلتخص مهمته في التأكد من أن كل شيء يسير طبقاً للخططة الموضوعة عندما يعطى الإشارة للمصور والممثلين بالبدء وحتى يعطى إشارة الانتهاء.

وسواء هل مستوى التجهيز أو التنفيذ ، فإنه يجب عليه أن يتأكد من أن كل لقطة في الفيلم منسجمة مع باقي اللقطات التي تصنف إليها . سواء في الإضاءة ، أو الحركة ، أو المادة للمصورة، ذلك أن سياق الفيلم هو مسئولياته الأساسية لأنه الوحيد الذي يملك الوعي الشامل بكل جزئياته . وأهم مشكلات السياق أن المشاهد يرى اللقطات متتابعة على الشاشة ، في حين أن تصويرها يتم في العالب ، في ضربات وأماكن متباعدة ومتباعدة . فهو في حاجة إلى ظروف إضاءة متماثلة إذا أراد الحصول على لقطتين متشابهتين في الكثافة . وعندما تتغير درجات الضوء ، وهو أمر لابد من حدوثه في المناظر الخارجية ، يستتبع المصور بترجيحه من المخرج أن يعالج هذا ، إلى حد ما ، عن طريق تغيير درجات التبريد . كذلك فإن مشكلة استمرار الحركة في سياق اللقطات من أهم المشكلات التي يعتمد على المخرج حلها . فمثلاً إذا تم التقاط المناظر جانبياً في نظامها الصحيح ، فإنه يعتمد على الممثل إذا خرج من الجانب الأيمن للكادر في المشهد ، أن يدخل في المشهد التالي من الجانب الأيسر للكادر ، لأنه إذا لم يتم هذا فإن الجمهور لابد أن يشعر بعد لصق اللقطتين بأن العمل يتراجع إلى الوراء مرة أخرى .

ومشكلة متسلسلة الحركة أنها قد تؤدي في كثير من الأحيان ، إلى دخول لقطة للقطعة أخرى . . . وهو ما يحدث في حالة استمرار حركة من لقطة إلى أخرى

إلى ثلاثة . فمثلا إذا كانت هناك ثلاث لقطات ، تتطلب الأرض والثالثة منها وضعها
موحداً من الكاميرا . فإن من اللازم - حفاظاً على التسلسل - تصوير الحركة كلها
كل لقطة واحدة ، وتبقى بذلك اللقطة الثانية أو الوسطى التي تضمن أن يصادف
الممثلون على السرعة السابقة نفسها ، فإذا كانت هذه اللقطة أو المظهر متوسطاً قبل
لقطة متوسطية وبعد لقطة متوسطية ، فإنه يعتمد على الموندير أن يستبدل اللقطة
الوسطى بقطعة كبيرة . كذلك فإن تعدد اللقطة الأخرى يتيح له الفرصة ليقتر
ممن يقطع ، ويكاد متاح له فرصة أفضل لكي يحافظ على حركة مستمرة دون
توقف .

هناك أيضاً مشكلة الكفاءة المصورة التي يتحتم على المخرج أن يضمها في
اعتباره دائماً ، فمثلاً عندما يقوم بتصوير لقطات في مكان واحد أو في ديكور
داخلي واحد ، ولكن في مناسبات مختلفة ، غالباً أن يتأكد من استمرار وضع
الأثاث والزخارف ، والمسور للمفصلة على الحائط ،... إلخ ، وذلك من خلال قالمه
تسجيلها وتعدد أماكنها بدقة . كذلك يجب أن يكون الأكسسوار غير قابل للتلف ،
فالزهور المصطنعة مثلاً لا تصافظ على منظرها ، فإذا دلت ، فإن هذا يؤثر على
مصداقية اللقطة .

كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب بالتسلسل الجغرافي يجعل الممثل يترك
سيارته ويتجه إلى منزله الذي قد يبعد عن السيارة خمسة كيلو مترات على مسجل
المثال ، لكنه يقطعها في ثمان معدودة باعتبار المثل أمام السيارة . وهو ما يسجبه
الرائد الأوروبي الكبير يادويكين بالمناقة الضيقة ، التي لا تلباق المسافة الحقيقية
على أرض الواقع ، ولكن من المستحيل استخدام منه المسافة الحقيقية عندما
يستخدم المخرج أماكن يمكن التعرف عليها بسهولة ، أماكن وألوان كبرى الجمهور
الكبير الذي يترك في هذه الحالة المسافات الحقيقية بين المراتب .

هذا على مستوى العرفة في طريقة المخرج ، أما على مستوى الفن والإبداع
فهمته تكتسب بعداً شخصياً مستمد من ثقافته وميخته وعنه الفني وأعماله
الإنساني ، فهو لا يقتصر على إبداعه على التلميحات الموجودة بالسيناريو لأنه
يستخدم خياله ورؤيته ورأياه ليجمع معاني الكاتب على الشاشة ، بل وقد يضيف
تفسيراته إلى الكاتب . لكنها تفسيرات لا تصل إلى حد التلميحات لأنها تتحرك

في الصنع الثاني للعلكة يتمثل في السحبية أو الخشبيات التي تتحرك وبها من الحبة على الخشبة وهي مرتفعة ارتباط عضوية يؤدعه الصنع يتحرك بشكل وسلك وتشكل وتعمل طبقا لشمسها في نخرج الحبيد بحسب ما يلزم حاسه يمكنه من معرفة صور خشبياته في بعض المخرج قليل في بعضها ويتجهه تتحرك على في الاسم بعد هذه كإسرايتيجه هي يربط ان البعض في صورة في بعض على في يربط لشمسها في ان يشاهده او تشوره في فوسا الخشب في حبيد فربد نرج يربد في والد في الصانع في الكومبيد في فيفود. اما في بداية الصنع حتى نهايته يمكن في مضائق المخرج الذي يحتاج الى بعض التوجيه واستعير الصنع يستخدم من في مضائق الخشبة الحبيد في حبل من مارتير يصنع معطوعا فيسحبيه وهو فيه مخرج نرج كريب الاطوار فيسمح لمخرج فيضاد من يربط فيصنع اصناف الاخير في حياه مختصر نكر مهمه كم التوجيهات فله من الصغر في ان يضاد خروج في حياه الاول في الخشبيات من خلال صنع الاخير للعلك وهو الحيكه

42

إعمال بهدف لاوى والرئيسى من الميكنم .إذ يجب ان يحدد الحفظ الرئيسى عن طريق معارضاة احدى هذه والتوسيفية .ذبت ان الحبكة تنقله من اداة مخرج الى بدء منهم بلشكل عضوي مثير .كل عنصر من التمسس أو السلق لابد ان يودى إلى عنصر ثانى منها لتقوى السبب والنتيجة .يعد يستلحق المخرج رفض أو نعط أى عنصر دحيل على السابق وكذلك إضافة أو بوليف كل ف من شأنه ان يسيخ ويستم الياء الكمال. نعيم

٥ المخرج يحدد أدوات فنية معينة لتدورة اضلاع حد .لكتب النوع الشخصية .حيكة .نور مستطوح التحكم في زاوية الكاميرا وتغيير ،وماعها مابقا لمتطلبات مشهـ .وبنية يضد عنصر الإيهام احدى يحدد حلول المقطعات وسرع الحركة فيها .وعنصر لإضافة سواء أكانت إضافة طبيعية م صناعية .وعنصر الدقير الذى يتضمن جمعه عنه جميع المواد المصورة في الكادر .وعنصر التوسيق الذى يعمى في العالم العربى نميوييه .وهـ .خطاً لا وظهقياً لا يعنصر على المصور أو حكاكاه ، وإلف يحد لتفصيله لا يستطك الماصم الاخرى في المصم .إذ ان كل عنصر به فية مستعدة تختلف في ممراتها عن الماصم الاخرى لكنها كلها تتحد في النهاية بشكل منظومه لها أثر كلى ومعنى متكامل يمثل في الشكل التيهى عنيهم

ويرى المخرج في الاوضاع الممهزة للكامير لغة فية بعين .يسبب عنصر مصريته اذنى يمكن ان تغطى كل الأفاق التفهيرة لديه .سواء بالنسبة لتوسيع الحركة وإبر دلالتها أو إثارة شيم بصالتها مربطة بنوع الفيلم أو خاق جو عام يهبره .فمثلا يقول توبى رى في كتابه .كيف تخرج فيلمهـ

عب طيلة الا أن تصور .لأثر الذى يحدثه لقطة للبحر مأجودة في فية سخره .والأثر الذى يحدثه لقطة لبحر مأجودة من منخره موزية بسام بحيث تكاد الأمواج تدفع داخل عتبة الكاميرا

ي ان الكامير في 5 وضع أو حركة بها نموز سيد مجسماً .وتثير بحسابا جديد .بدي المخرج .المخرج التدير يمسح هذه المفردات دلالات جديدة و بها في كل عياق يدمجها فيه .إذ ان صافيه غير فاسة بل سيدا .يبدين مكونات النصلة أو انشيد .خاصة إذ عرفها في الاوضاع .سيرة للكاميرا تنتزع في ارتباطها بكل

عناصر من عناصر الإيهام، والإيهام، والديكور، والموسيقى، فمثلاً لابد أن يدمج
وصف الكاميرا مع سرعة النقاط، فكيف كانت الكاميرا بعيدة عن الشيء الذي
تصوره، فتمشي الأمر لنعلمنا كيفية سرعة الحركة المطلوبة، والقسم أيضاً
يستغرق كل لحظة من هذه اللقطات، وقتاً أطول.

وإذا كان يخرج يريد أن يسمح جو الهواء والسكينة في مشهد أو مشهد
معيته فإنه يتقنها عن بعد، في فترة طويلة نسبياً من الزمن، كما قلنا الكاميرا
في جزء من المشهد إلى حد الانشغال هامياً حتى تتأخر الانشغال المهيمن الذي
يعدّه "تجمع" وإذ، فرد المخرج أن بعد المخرج كثر دوراً، وممكنة فيه بعد
القطاعات الثلاثي والتثاقيف من نقطة إلى أخرى، ما في مشهد الفجوة والإيهام
فإنه يستخدم اللقطات الكهنة، ويريد من سرعة النقاط بحيث يمكن، في سبيل
النقطة الواحدة ثانية واحدة فقط، فهي مثل هذه اللقطات يتسرب، يخرج جزء من
النظم وهو يهتز بأكبره في اتصال من جزء من، ويوسع إلى جزء آخر، ويعد
بعض المخرج الاتصال لدى حده بالمواضع المصية التي لجمهور

وإذا كان المخرج يملأها أن يتحكم في السرعة عن طريق تقصير اللقطات
بعد تصويرها، إلا أنه يحد هذه أهمية في النهاية وهو لا يستطيع أن يخلق السرعة
من لاشيء، وبذلك تأتي مهمة المخرج في المقام الأول لأنه هو الذي يحدد هذه
السرعة للمشهد، عندما ينصق كل لحظة كما ستظهر، وعلاقتها بالقطاعات لا يرى
عن الشاشة، وهو ما يعتمد عليه أيضاً من يجعل سرعة العناصر الحركية في اللقطة
منسجمة مع سرعة التجمع، ذلك، من وجود لتعدد التجمع بسرعة، على الرغم من
حيز، حركته يملأها، مما يجعل هذه اللقطات ملهزة للتحريك

وإذا كانت رواية الكفيرة أو الرؤية مرتبطة بالإيهام، فإن الديكور مرتعد
بالإضاءة، ذلك لأن الصور هو الذي يكشف العناصر التصويرية، ويزيد من حدتها
ويجدها، فمبادئ التجميع، فالتصريح لا يرى الديكور يضعه خلاصه، عناصر المشهد
يصنع عامة إلا هي مواءم، وهو الذي يساعد الديكور على إثارة روح أو جز
معين، في حد ذاته، مثالاً لمبدأ من، نيجار الجعفر أو الصور بين حقول، حضرة، أو
جزءاً، أو ملاب، حال لكره القدم، تاذرت على، رصه، صنعاء، مفرقة من صنع
أو شاطئ مروجهم، يستعملون، والتسريحات، أو مصنع لتقطيع الإحشاش، إلخ.

الموسيقية بطبيعتها، فهي تبرز كبر من مجرد عناصرية غوسيقية التي تبرز ر
تكون استوديوها ما يقولها الجوان او ما يقدر عده غشيد رة انها يمكن ان تتأخر منه
عامة ان كان هذا التناقص قادر على الاصابة الدرامية والكيفية نسبة تمشهد

وقد ان هذا الموظف الادراكي للموسيقى الصاعدة الى استخدام مجموعة
موسيقية تزداد من ناحية الانسجام مع الروح التي منى اظهارها هي كشيء
داكطور بحيث يربط المجموعة الموسيقية بكثرة في ذهن المتخرج مسهدين متباينين
هنا يقتضي ان يناء المفهوم وحدة درامية يمسها خبر حور علة لانحداد غير
موسيقى الكلاسيكية او المسيرية إذ انه قد يكون لها ارتباطات شخصية في بعض
المتخرج وبالتالي يمكن ان تكون آخرة متضاربة لا تربط بموضوع العليم كمشهد
في المتخرج بعيد عنه إذ تقلل من تركيزه على حسن العروض

في ادوات الاخراج السينمائي كما يمثل في اوية الكاميرا او الرؤية والاياد
الاعضاء والديكي بالموسيقى يمكن ان تقدم كمتخرج مزيج مثالا من
الامر ان التربة والصاقد التعبيرية غير محددة وهي في مجموعها وامر بها
وكما عليه نغزير وسيله نسبي لتحقيق هدف واحد وأي تفاصيل فيها يمكن
بعض على مدغمها ويقضى بالناس على تاليم منهم كمثل في له كيه المستوى
وسمعية مبنية

ويزعم ان الالهة لم يبنها تبه وجديتها في ان كسرح كسكن منها لا
يستخدمها الا في حدود الوطمة اندرامية التي تودها فهو مثلا يرمي يبالا
تكالر بالشكال مظهر وحالية ونهية في لحظة بر تظهر عبر التناقص سوي لحظات
معدودة ذند ان الحضور في يلقى هوية هذه الاشكال او يستوي ابعادها
الجبالية وربما اد الى تقتيت بعدة ردا يكون ان انكها في هذه اللحظات معدودة

فالاياد السينمائي هو عهبة او ي ومارميد مسمرة فغلاف ان كانت
بعض حركية في حد عاقل حصة جد هاته يجب ان يكون كناصر
كسوسه سيلة حيث لا تعرض نفسها على شغل فمتخرج يحسن ناعا
مراكز التكن في كل لحظة و منهذ كي يركز عليها وبالتالي يحفظ توازنها وتنعها
مع العناصر لمساعدة الأخرى

وقد استلهم أفلاطون الفخر من الكبر بروج أو حو يغيرها ويعملها التي بحرية
 ميكولوجية ممتعة لفنصوح ولا طك ن خلق مثل هـ الجو يسكن ممتعة بحرية
 داتما للمخرج نكن حخرج القدير يدرك جيد ن هـ البحر لا شبة نه الا يحذر
 شربه على مطهر مصعوب المهدى وسيفاته ولد لك لا يسامح مخرج كبير مثل القريد
 هيتسكولك لتعبه أن يخلق جوا من التوتز او المعوض مجرد انه يريد وجود مثل هـ
 المو فهو يركز بعاما ن ساهجى بيسماتون في دوسة واستمكار عن يدر خكر
 هذا الإفتنان وشاا مثل هـ كفى يستم بعبادفة بركرية والقبة للميد كله

إن إخراج المصممان من أكر الصور سميد، وجمعية وثقوب وشاديا نكن
 حخرج الذى يمكن من أسوله ويريد اممراره بعلاقة جعيته نفس إلى بركة
 العشق. هـ هـ العلاقة كمينه بار نصح نه هـه عمارة البهرة السارة الز صره
 بالأعاجيب المحلة تار به حد هـا مثله يملك ويعرف نة الصوره والصورب والإياع
 والصوره واليكل والبنكول والموسيقى والحركة مظه نك أن الممان في الصور
 الأخرى يستلخدمون بقة أو نقابى على أكثر تقدير. هـ العلة السباسة فقد عشت
 للمن لإعنى اضاف هـ بعبير الفكرى والفن لم تكن ممتعة من قين ولا عرو هـ
 ذلك هـه. جاء هـ نكن اسباب بعبير هـ بولقته كل الصور السنه نى عرفها
 الممان هـه عصر بصريه المدم وجى النقد الأثير من نمر المامع عقد بعد
 ميلاد. حـ لمست الميثرية البشريه من هـ: الم العظيم

★ ★ ★

إخراج المسرحي

لا يوجد أحد من رواد المسرح مهما كان جاهلاً أو غير متقن لا يشعر بالسرور المتمثل في تلحين مسرحية لأن يمثل ملأ أمامه موجود في صورة دلتما وهو الوسيط الحية التي تجعل من الشخصيات والفعلة و كيبه التي يخلقها الكاتب المسرحي كائنات مريية وعسوعة كما يعلم معظم رواد المسرح هناك شعاعاً في المسرحية لكنه بالنسبة لهم شعاع غير مرئي يساري في الظن بين شخصين آخرين. وبذلك لا تعرفه صور نسبة شئنة منهم وهذه الفعلة براد في الصالة إذ مثلاً هذا الجمهور العادي عن اسم الخرج من أن يفسدوا لا يرى هناك مخرجاً وإذا كان يرى فلا يمدح ويطعته على وجه التحديد وبالتالي لا يهمل أن يعرف من هو كاشفهم خاصة إذ كان الحركة في مسرحية سلسلة وتنفذ في سر وثبات والكلمات لمين بسود منيع وتعلمني فيجد كل شيء كما لو كان يحدث تلقائياً بدلاً من أن يبدو كأنه تنفيذ دقيق للمؤدج ثم لصعيقه بخبرته بالغة

وعلى الرغم من عدم تكلل اسم الخرج هبه كتمثل أو النجم في عصر الانسحاب عنه اند في عمية المرحيل ويكاد يكون من المستحيل أن يتصور فكرة من يقتلهم يفتلون في خصيص مسرحية تعرض بدون توجيه الخرج فتلايد أنهم لا يسمعون ما يصنعون أو إلى أين يسيرون أو كيف يمشون كلباد أدور هذه راد بالمالى أو يصنع إنتاج المسرحية شيئاً مختلفاً ومربكاً يستند الشكل ونوعه ذلك أن الخرج يهتف الممثل المسرحي منذ أول جملة بعد اقتناعه بالنص وحسب حر بيته عرض له

رأى عمل يهمل به الخرج هو توزيع الأنوار على ممثلين فهو خطوة لابد أن يبدأ على الطريق الصحيح لأنه إذا أحسن توزيع الأضواء فإنه يكون بذلك قد خط

خطوة كبيرة جـ. يدعو إلهام ساقته إلى توزيع الأدوار عملية سبابة وحساسية لأنها مختلفة قوى خاصة من لاندرك بريم ما بين قسرات ومخصصة لتمثيل عرض الآراء المتنوعة. ويتم التفرع. مخلوق هذه أدلة وتتميز معرفة. مخرج المناقشة بالتمثيل وبالادوار التي لها في عين. عاصلاً مساعد به ورية عند توزيع الأدوار. رغم ذلك لا نأخذ حيزه السابقة مرشد. نسباً يقوم عليه بمسألة لأن يمثل يمكن أن يصبح نمو أو حسم مما كذا عليه هو شغل في الدور معينة. ولد تم يسمح مخرج يمثل بمسألة ختله ممثل معين بدور بالبدن. فليس «مميزاً» و جداً أو كثر في الإلقاء والآراء يصبح شية جوهرياً.

لكن عفاً أـ معظم ممثلين خاصة من ذوي الخبرة القصيرة يفهمون من رهبة حجاب عدم مخرج أكثر من فيه مخرج أم انهم هو. بدرة أن الإلقاء الجيد يكون غالباً اختياراً متخفاً يتم تمر معظم ممثلين بعد مدة. «يريد» حجة به الإلقاء في حجرة أو حتى على منصة «مخرج» لا يبين ما يمكن أن تظهره مخرج من الدور. ومن واجب مخرج إلى حد كبير. يرغم أن التمراد لأولي لا نأخذ انشاء تمثيلية. ولدينا لا يجب كثر من المخرج على ذلك عند حساب قدره المظهر من ما يبحث عنه مخرج هو الكسابة. نون منعصية يمثل إلى جانب قدرته على حسيه دور وعادة فإنه ممثل أكثر لا يظهر فهم تلقائي ومهذب. جوهر الشخصية التي تتجودها من القراء، الأولى لا تستطيع مختلف أن يرى دوره بجماع. وإذا كانت سميرة وإذا «مه» من مميزات «ممثل» لكن في التمييز كما في الحال في الدور الأخرى. يعتبر هو الإحساس والإدراك. شيعي: عظم حكام من سميرة وانتمانية ذلك أن معظم الممثلين يعتبرون إلى مصنف أدوارهم خلال حسيهم كثر مه حلاً عملية التفكير لتعلمهم.

وفي أثناء عملية التوزيع يجب مخرج أن أكثر من مجرد حيز يمثل الصانع لكل دور في المسرحية. إذ يجب عليه أن يظفر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض منسوجاً في سطر المستوى من التفرع في ندعم أعضاء الأوركسترا الذين هم في مجموعية وحدة. ومن استوفى «مخرج» وان مخرج يقدم التماسر الذي ينتج عن عدم توافق ممثلين أثناء أداء دورهم.

به الكشافين القاتم يوزن يمتدح حبيد يظن كل واحد منهم به حجم المسرحية
فعاليا ما يؤدي نى تعداد المرحض المسرحى ثبو به لانشأ: عناصر السرا فيه
فالفرقة فى هذه الحالة تتحول إلى مسرحية من الممثلين المتفردين كل يزدى دوره
بامتدوية الحاضن ويعبر كعرد منعزل هو مجموعة جدر بها ان نكو. موحدة
منسقة

مهالك حنينة لا يبكى بها فيها هى «» المثل لا يستطيع ان يصوت عو
النور الذى يؤدى ان دةقيمة تعمر فى تفسير شخصية كما بدعها الكاد
المسرحى هادى عام بلوريل الدور. هو «صمى عليه معنى عمق او ابعاد معا قصده
الؤلأه قرأه يهوى عو يضاهيه ثقه لا يوزم به همه يوزى به إلى ان يضيف هو
صمه كاتبه عو حيا «ى يعنى عن خصائصه لينسوى عن الخصائص ليس مر
شانه وإذا كان مر جو ممثلين ان يصفو أدوارهم حتى يظهروا بظهور جديد
ثقة ليس مر حجمه لإحمال ما يست اسماء الجمهور و ابتكار بعض المميزات التي
توسر على كين المسرحية ككن هائل إذ شمر ممثل عو ثقافى فى نفس الوقت الذى
يكون ممثلاً عو يقول فيه عيب مائماً «ان مر حديثه يصيح كين لا العج هو
مسرح كمر حتمية بمتك في الادب «لاذ» ان كين مسرح يعط مثل هذه الخدج
والألاعير

وهو يبر الوجبال «بهاهه التي يؤدىها عوخرج ايضا ان يخدم من ملاحية
المنظر ومافعه على مضمه عوخرج حيث يجرع أحداث مسرحية وتحدث لايد
يتجاوز تعاون كاملا مع مضمهم منظر منذ البداية حتى يأكاد من ان يتجاوز جمالية
المسرحية وانها واضحة وموجودة فى مكانها الصحيح ان «ثابت ومينكرامات
عند مربطة بفترة مجس عملية مفعاله مر مهالز وادقها فى الوقت نفسه
ان التفاصيل الصبة «ردية لا جرى منظمة تطبيق حساً «وإذا ما سم الاضاق فى
حصة مرصية وشامة ينتن عوخرج إلى المفعول «سالية وهو مضمين عو» «اصبح
ندنه القاعد «ان يمكن ان نعيد عليها عوخرج المسرحية

نكر استلوب الإحزج عوخرج يحكمه من عوخرج هو عو ريعكن ان يعا
يسمى عامة ان هاند ملأكة عوخرج مر مسرحية عوخرج الذى يصح عوانه فى حنية
النص فويجول دالة إلى المضمين م «ممثلين كادواب لإظهار فهم نص المسرح

وجميعه أهدافه مما لا يمكن استخدامه لتأثيره المارقي لا تزال إمكاناته المرحية
 خفية، وهناك المخرج الذي يعيد إلى حاله نهر مسرحي كمادة يستخدمها
 الممثلون لاسيما من مؤامهم أما المخرج الذي يرى أن وظيفته تتلخص في إبداعه هو
 كمخرج فني سانه أن يستخدم كلاً من النص مسرحي و فنيائي يستخدمه ممكنه
 من الحيل والأدوات المسرحية بهدف إيصال الجمهور من التأليف وطوره يظهر
 التوجه الحقيقي للمخرج، وإن لم يجر الجمهور رؤية أعمق، ويبدو أن كل واحد من
 هؤلاء المخرجين لا يمكن سكينه على وجه التعريف في وأدبه من هذه المعتقد
 لأنه قد تظهر في المسرح المسرحي الواحد كل هذه الجوانب مجتمعة لكن كقاعدة
 عامة يمكن أن يتولد من هذه المعتقدات المعتقدات التي فيها المخرج بكل هذه

إن المخرج الذي يقدم بالنص المسرحي بصفة انسانية يميل إلى التركيز على
 سياق الأحداث والتفاصيل القليلة بين الشخصيات فهو يفسر جوانبه في الإخراج
 لكي يبرز ويعيد البناء الفني للمخرج من حيث تطور وبنائه من صيغ وعمل ولا يفسر
 هذا أن العمل أصبح أقل أهمية بل صيغ من يحلم عليه أن يظل دائما في إطار
 الشخصية كما يسمي الكاتب المسرحي، وأن يستخدم النص المسرحي كمخرج له في
 حينه كل ما يدعو به أو يعمد ذلك كالتنسيق بينه وبينه وكما يمتاز صيغته
 من أدائه وسخصيته ممكنة وكالمخرج عينا بأمر أن هذه وتعارف بحدود
 حد المسرح المسرحي مقبلاً إلى حد كبير ومرصيا من الساحة الفنية والمطوية
 والجماليه

أما المخرج الذي يرى في النص مادة يستخدمها الممثلون لاسيما من مؤامهم
 وهو غالباً ما يكون مثلاً وسيرة التمثيل فيهم من دراسة كل دور في صوته
 الإمكانات والمناقضات بحركية الكامية فيه والتي يمكن أن يستخدمها ويستعملها الممثل
 عند أداء دوره فهو ينظر إلى مسرحية كمنصة من المنصة المنصة البركة قبل أن
 تكون مسبوقة وهو كل منها يقفه يجب إخراجها بكل الوسائل الممكنة فيصنع
 اعتماد المخرج على هذه الجمل لتعود لأهم كمن صعد المسرحية وهو مجتمعة
 التفكير في أن العناصر التي يفسر المخرج على إبرازها هي عناصر مسرحية أكثر
 منها، برهنة وعندها يكون النص مسرحي ضعيفا ومثالي مجيد. وهو أمر لا
 يستبعد حدوثه من هذا الأسلوب في الإخراج ينتج إلى حد كبير لأن برعه

أهمه لمحمي هيرود المص كخرجة ب نعتلي المصوفين بده الفجوييه التريسيه
يصمجهو التصوص الهريفة لإهتر نالقيم ه ب رر هضر التصوص بده تفصيلها طيف
برعيت النجم

وعندما تكون المسرحية متقنة البناء ورائعة الفكر هير ب اعرف أدلي عن
سيناكي و هياقة هي: تظهر مهاراد بعتلي عن سانه أن يسه البناء متق و تشكل
الجمالي الذي يبعه دولما ولدينا هلم المخرج الذي يصنع أدواته هي خدمة الناس
بهم بوجه وتوصيها للمنتلي لكنه لا يهني إلى التركيز على تعليم لعتلي كيف
يؤدوي ادر رهم بل يصد أنه بيجرد نسيهر المص وبزائنه نظريه وعمل و توصي
لأدور المختلفة فيه يهتم على كل عمل ب يهني على توصيل دور الم نظاره
هي إطار لميوم العلم المص بذلك من حائل توصيف لأدوار المسمه المطلوبة بذلك

اما المخرج الذي يصنع النص هي جمعة الأبر عة الأدابة فيه يضمن وقت
هريزه هي توجيه التميماد المسمه بمصيبة إلى جملتي ويرحب عادة بالقرضه
التي تواليه لكي يبين للمنتلي كيف يودي المصهم دور مهاره وشا أما المخرج
بدي يقوم بالإخراج من أجل الإخراج نفسه هغالبيا ما يكن استعراضي المرحه
بهمه ولا المضمول تدر نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام هذه هريفة تسمح له و
بمستطاع ان يخرجه كتمتلك هي نظره على تشارك مع المصه لئلاهم مقتضيات
المصه المستوحية أكثر بهاديسها وهذ دور أسماء فأكبر يهاترت وتفيد بالاسكو
كمطرحين من هذا الطور. مالا مستويات طويفه مستأرج أورب وامريكا يعرفهم لا
تعدو من الموقر رالمساة بذلك يستعمل كل حيلة ممكن مستأرج في إهتر
لمناظر والإضاءة والملايين والجواهر ونوعاا المسرحية المسادة وغير ذلك
من تحويل والحرج والألعاب التي لا تنتهي

وعن الموهبة من المسرح من المبررة والمسؤول بحيث يمكن ان يسمع فكل نوع من
نوع الإخراج بل ان هذه الأنواع يمكن ان تتبدل على ممكن او بتأخر في عرض
مسرحي واحد فقد يشكلى الإنتاج المسرحي الرقيق هو برعة حركية باده او
بهار هي المصاهد لا يؤثر على مصداقية المص لكن بيمرهم النظر من اتجاه
مخرج من الإخراج فانه بعد عليه مصبة عامة ب يبرجم المص بمرضى إلى اد •
وكذلك إلى ميكانيكية مصص المسرح كما ان تحديد الإخراج بمصيص على مصصه

مسرح بوسر بالأمر بهي. ويجب أن تكون حركة ممثل على منصة مسرحية
 لا تعتمد على كل خطوة دالة درامية أو فكرية حميدة من خلال تفاعلها مع كل عناصر
 العرض المسرحي التي صنعها وهو. لذلك حتى جانب ارتداء في التماس إلى
 حيث الحركة على منصة أو أي عرض مسرحي تمتد. لا يكون لكن حركته معني
 سوء التألق العنود على شخصيه عاطفة أو فكرة يصفها جزءا عضوية في سيق
 حركته برفيقات المسرحية. وفي حينه لتحميد نمطه بعينه في الحوار. إذا كان في
 المكان مخرج الميمائي، التلويحياتي، يبرز التمييز على ملاحظ جعل بصريه
 به التصوير في جهة أو دة أو سافا، فإن مخرج مخرج لا يستطيع أن يقوم
 بهذه المهامه إلا من خلال التحكم في حركته. ممثل وسكاته التي يمكن أن يحد
 التجهيز بوضوح. خاصة هؤلاء الذين يقتصر في بقاعد التحليل

وعالم. في يتجاف مخرج حتى لو كان هو نفسه مؤيدا مسرحية التوجيه
 المسرحية التي تذكروا الكاتب المسرحي في مسرحيته والتي لا يمكن أن تكون أكثر
 من دليل على حركته. ممثل على منصة مسرح. وسواء أن نطبق 'حكيم كذا وأجدا
 يهدم الحقيقة خاصة في مسرحياته الأخيرة. جعل من يوجهه المسرحية. في
 أدنى حد ممكن. فالتصريح. تستطيع أن تفسد فقط على توجيهات عامة. لا في
 وحيه. مسرح للممثل أدق التفاصيل بحيث يشرح به هي بعدا ومنه يخلص
 وهو يميل أو يدير. رافى يفسد إلى الأبد. هي لا يصغر اليه

ومن هناك. ر. بوح مسرحية لتظهر جزءا على منصة مسرح نفس التقاطيق
 الم الذي كتب به. وهذا الحقيقة معروفة بوزن راسا الاستعداد بالمرح. بأمر
 بنجوي موسيقي. إلى مسرحيات لا يكتب وإنما يمار كتابتها. لكنه قو فيه تميز
 من التمس على مفهوم المصنوع بالإحرج. بعد حتى هوس الطبيعي. فييد القناد
 مسرحيون كتابة مسرحية. منهم في ذلك مثل تميم والي. بهي. في الأعمال
 الفنية لأصيه. تلك يدخل عليها. في تغيير إلى جهة يهين بالناساين. و مسرحيات
 التي بعد كتابتها عند القنوع في بحر جهه. غالب ما تكون مسرحيات غربية تميزه
 وفيتجرافية. مناجه أو مسرحيات كتب حسب الطلب يقوم بملأوها. هم ممس

ما أن كانت مسرحيات قوية وباصية. في التغير. التي يدخل عليها. أثناء
 الصديقات. وهي ضاربا ما لم جاء على. عبة. فخرج إلى يكرر. تدافع ربيها

الدراسية والتكليف الأثر الدراسي ومن ناحية النظرية يجب أن تكون كل لحظة في المسرحية منهومة ومثيرة للاهتمام لكي لا تنحى الممثلة في المسرحية التي تحقق عند الهدف قليلة العدد إلى حد كبير ومع ذلك فهذا هو الهدف الذي يجب الخروج على تحصيله بعد إمكان وقائق العمل المسرحي لا يختلف كبير عن قارئ مسرحي أو أنروا في إشغاله حركات فساد معينة أو أعداد فريدة الأجزاء التي تقعصت عليه لكن الأمر يختلف تماماً في عملية الإخراج المسرحي حيث تسجيل مبادئ الأجزاء المهمة في مسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى عن نفس العرض بموضه على الجمهور.

من هذا كذا أهمية المسرح و أهم خصائص التي يجب في الملاحظات الأولى خاصة أولاً بتفصيل بعض المفردات النظرية أو أهمية المسرح الأولى بدور يمكن أن يؤدي إلى ملاحظة جديدة نتيجة الاحتكاك المستمر بالجمهور ويعتمد بعض الكتاب المسرحيين الإسهاب في توصيف الشخصيات وتجسيدها سواء من خلال الدوجيهات المسرحية أو الحوارات نظرية ذلك تكبيراً بمعنى يستلزم فكره واضح من شخصيات المسرحية بعد أكثر من احتياج إلى الأداء ويجب أن حذف المسرح من أهم جبهه ليس من أضافه جزء إليها وهو امر مهم للكتاب المسرحي لأنه يتيح له اختبار عادة قبل أن يخرج أي الأجزاء بعد حذفه وبالإضافة إلى ذلك فإن العمل المسرحي يعرّكه أو يسهّره أو يظفر يوصله يعيد الكتابة عن توصيفه من خلال الكتابة وقد يهرس على ذلك لضعف سبب تبليغه في مساهمته أو في موقعه في التمثيل إلى خصره يصل إلى هذه الاختصاصات وقد يجد الأجزاء عند تدوير الحياة في جسم الفرض الجامع على منصة المسرح ويصنع بناء متعوساً ومركباً تمام كل الأجزاء بمسرحية

ومن الأعجيب بهنالك أن يدرس خخرج علم التحس بالاختلاف إلى تماثلاته لعدد الأجزاء حتى يهتكت أن يوتي مهنته عقدة وعنده المصعب منبرية مسرحية هو مصمم قبل أي تبيان آخر صلاته بالمتألقين التي لا تكون بعلافة أو الذبنيه حتى لو كان يصير منهم بعد كذا أن يكتمل نكتهم ونحتم من دجاة شكوكهم ويعرف من يمدح ومن يذم بسهولة في فهو ولا يستطيع أن يترك من أهمه بالاضاع نروح المصنوع أو التكاليف سواء في عملية الإخراج أو العرض على

أداء مسرح نفسه ويهدف مستوى الروح المنزلة على مخرج إلى درجة كبيرة جداً فقد لا يسمي الجمهور بوجود مخرج لكنه المصنوع واهتمام على كل شيء تمام فترة الإخراج أو العرض المسرحية أنه عالمه سره الذي بدوره يمكن أن تحول بعروضة المسرحية إلى مسار مرفوض من الجمهور الذي جاء للمنعة العامة وليس بسور نفسي

من أخرج هو حاله الإتصال العنوي إلى كل عناصر العرض المسرحي ودوره لا يحدث تصاعدي جميعاً فيما بينها فكله العناصر في التي يحدد شكل المسرح والطريقة التي يروي بها رسالته ويتخذ يود الإخراج تأثيراً شاملاً في توصيل التدبير وإلى حد ما في طريقة يد عجا فهو ليس مجرد قناع له استويه سمع بين قائد المسرح وجمهوره على مدى أدرة النشر ذلك أن جزءاً من هذه العناصر هو من حقيقته نفسي واجتماعي أكثر منه عاقلية ومسرحي إذ يمثل في حوادث يومية قد لا يكون لها علاقة بالمدى كمن يكتفي في الوقت نفسه يدخل في طبيعة تكوين العمل المسرحي هو حد ذاته وهذه المواد العنسية والبيئية يمتد خريطة ومؤثره إلى شتى العمل المسرحي فحسب، بل مرتبطة بجمهور النظرة أيضاً بل إن هناك هوائس معينة تؤثر في نوعية تقبله واستهائه للعرض المسرحي وذلك فإن أي مسرح طبيعي مسرح فهو لا يمثل إلا جزءاً من تعين ودراسة خصائص هذه العناصر وظائفي في عملية التوصل إلى يد من تعين عمل مخرج

وإذا كانت مهمة ممثل أن يبرز ما يكتبه المؤلف باسم في د كادت مهمة تولد المسرحي أن يكتب ما يمكن أدائه فإن مثل هذه التماثل لا يجاني لا يتم إلا من جانب المخرج الذي يجعل أدواته هذان مثل هذه التماثل لا يجاني لا يتم إلا وحينئذ فإن المخرج المسرحي لغة وإمكانات ومفرد بل لابد أن يهني يؤكد حتى يمكن لتعلم مع المخرج في سر وخاله يصنع خيال ابن حرمه وحنة تكثف بهما عن كل مساره وقد يصير عدم قدره عدد كبير من السعرة ورواها سارخ عن الكتابة للمسرح المسرحية بكونية شبيه بدوية لوسمية إلى حد كبير لا تتواجد بالفعل لا عندما يقوم بالخروج بهزها ولا يوجد مؤلف موسيقى فأنز على كتابه بدوية إلا إذا كان جهر بكل أصوؤ الصمة الموسمية بل أنه يسمح بأبن الحيا والامام والامان والسر كيب الهازمجة وهو يخلوه على الورق

وليس منتهرب ان بعض كيد الكناد المسرحيين انما هو كادوا مسرحيين وممثلين في امثال سمونطيس وشكسبير ومونيير ولقد اقبل كليون غيرهم مسرحياتهم وهم يفكرون في ممثلين معينين وعلى طريقة شبه محددة لإخراجها على نسخة يوم ان يكونوا معروفين بالإخراج او خبر هيه وحسب عندما يبدع هؤلاء المسرحيين مسرحية دون ان يفكر في ممثلين معينين فانه من ينبغي له ان يهيئ ما -يعمله الممثلون- وما سيكون عليه وفق الصور على منادح النظارة عند إلقاءه على منصة المسرح فليس له ان يكون واضحا بكل هذا فلابد ان يصير أخرج عن توصيفها بطريقة هائلة إلى النظارة ان هذا كانت حمية المميزات ان يظفها اخرج لتفن المسرحية في لغة النص المثلثي في لغة المرعى المسرحي

لا قل كاتب مسرحي كبير يعلم تماما ما يدور به للمخرجين في دور النص الواقع تدبر يجسسون القيم الفنية والجمالية والفكرية التي تتضمنها ويمثلها مسرحية فهو يرى ايضا هؤلاء وفوق مسرحيته بين يدي مخرج غيد منسك او عاجز عن استيفائها بكل اجمالها يمكن هذا ان اضيق قيم مسرحيته لأدوارها وزنت على ممثلين بطريقة حذقته او كان يمتحنهم بمرهم الشوية التي المناسبت من المخرج وكثير من رواد المسرح يستغلون ان يفرضوا بين النص والخمنه والإخراج تصعيده منى الناقد المسرحي غالب ما يلقي بالوم كله على الكاتب المسرحي عندما يكون المخرج هو المسؤول عن الحدا

وبدلتنا يصبح لاداما على الكاتب المسرحي ان يجمع على عندما هو يمشي عملية كتابة مسرحية ان توصيف المسرحية يتوقف إلى حد كبير على اسلوب الإخراج وفنونه المخرج على تطويع لمسسين الذين يمكن ان يسمونو بين يديه اني الاد مونتية معرف عليها يمهارة تدوية المسرحية التي أبتصها الكاتب ولا شك ان من هذا التوضيح قد يرداد حيوية بعض استعادة الممثلين في تعهدا مخرج اعداد على مخرج قنر نهم نمدة ومسألرهم السافده وهو قدراد ويصاير قد يكون حاضيه عنهم اعمهم إر المخرج يبدو في أحسن حالاته عندما يعمد المخرج الكاتب المسرحي في مسرحيته بطريقة تهيئ للمخرج الفرصة لاستيفاد مواهبه وبوطيف حير نه واستغلال ثقافته يكملها من خلال مسند م كل الامور المسرحية التي بين يديه لوصول إلى الجمهور ما يحاول الكاتب المسرحي ان يجر عنه

الأوبرا

تعد الأوبرا من العنود الحديثة إلى حد ما. التي تميل إلى مضمونها الفكري وشكلها الفني بانوسيفي والقواعد وتتميز بدائنها المعية بماد ٥٩٤ قدمت قسم بها مضمين أوبرا دائيره في قصر كن حي من نسا كمحاولة لإحياء الدراجيدية الإمبريقية الكلاسيكية. وهكذا جدد الأوبرا كدراجيديا تؤدي بانكفاء وحلف لقطو صاب القنادية الأر حمره بانوهان والجلال هذين المؤلفين واختبف قانسويه وبحكم اسعد الأوبرا أثر من الترامى حققه كانت بانكفاء بروج سراجيديا الأعرمية التي دسحت جديرها فيها بطون تاريخها. ظهر العر الثامن عشر نتجى هذه الروح في أوبرا جنوك. وفي القرن التاسع عشر سركت بصيائها واسعدت على عمار لهاجر برهم ثوبته العبرية عند الأوبرا التقليدية بدرجة أنه رفض استخدام اصطلاح الأوبرا وبسببه تاملت بالقدواته لوميقية.

ولذا كن عصر النهضة قد ابتكر في الأوبرا حين عصر الباروك فساد ينطويها في روما وباروكي والبندقية بصيغة خاصه حيث قدم بين عامي ١٢٢٧ و ١٧ فقط حوالي ثلاثمائة وشر من أنواع مختلفه. ندرجه أن شيمس نكب وحده مائه وخمسين وبرا. وفي عام ٦٤٥ جلب نكارينال ماربراق الأوبرا الإيطالية إلى القصر الملكي في باريس. دائيه بقال كما قدمت أوبرا حرق من سمدقية لكي شارف في لاجمالات بروج بوجر السادمي عشر وبك حكم الإمبراطور نيويوند الآون أصبحت لهما الهمة الجمعي للزير لإيطاليه واسعد من أواخر القرن السابع عشر بدا في عصر الأوبرا. مثله في نابولي بعرق أوروبا وكاتب أماليك الجارون الإيطالي بكتابته نوحه ساديه في عصر حكام نابي وعديود ومناد بير سيجر ركونها في لندن

وخلاف القرن الثامن عشر بدأت فرق الأوبرا الإيطالية من السجواي عبر أوروبا بضمهم عروضها وكانت من أهم حملات أوبرا الباروك هذه التي معنت إلى

لا يهتار عن طريق استخدام كل المصير الأخرى والاستعانة بها فهيها الديكور
 لتخذه الساعته و الأوركسترا الكهنة ومجموعات الكورال الفرق تسانده
 والاهلة المسرحية ربح وكثت أعضائهم الت متمرسين من الأسماء
 لإعريقه والتاريخ القديم لكن السانثوثا الشهرة في الجمهور كانت الهدف
 الأساس الذي يسمى سانثو الأوبرا إلى تحقيقه وكانت دور الأوبرا منح كل ليلة
 بالعداء الامدادى بضميمة خاصة حتى يسمح الجمهور بتلاوة العبد وهوته وهي
 المشاهد بجنونية طهور العنريون المتعككون يفسح أسلوب الفارض لشعبي الإيطالي
 وقد حنت لبراعة مرديفة في الصام مع الأخراج الدرامي لثومي و ساطور التلاوة
 الشهرة محل الضرايق العاطفي في الأستجاء والتحنن تلمسوى الحاد الذي يوزع
 الأوبرا الأوبرا فقد صبحت الأوبرا في الإثير والإبداع الفني

وبالإضافة إلى هذه الأوبرا الإيطالية التي يهزج جمهورها سواء في
 طاعات القصور حيث جميع الأسماء والنهلاء والأشرف أو في الساحر العامة حيث
 جمهورها تشعب حتى جنت إلى هام للزوم في السباقية عام ١٦٣٧ فقد
 سقطت أوبرا البلاط المرموقة بكار علفة بونيس كسفاست عتقد في تطور استوديوها
 الدرامي الخاص بها والذي ساد على نهج تراجي ذات راعده يتحدث عن ح الأوبرا
 لمرميه إلى روح أشر جدي الإعرية الحادة بالرغم من كل محاولات التحييط
 وانتشار بانهفت العديدة بنى حسد روج العصور وقد انقلب طده الذي
 حاسوبه بن همال طوبه الذي قدم عتبه من همال كالميرى وساكسيس
 وشيرويني وسبونيني محاولات شتابه في تحية. النر جديا موسيقية
 المرسية مالم عم من تشبه مروج لثراعبت الأعرية التقليدية

ويطلق منتصب القدر الهام عتشر بذا أوبرا الباروت معمد حيوية مع
 روائه مجمع الأجره والإحطهين ذلك المجمع الذي حافظت على مالهت ثقافة
 بيلوكي خصي إيطاليا في هزب الأوبرا الكوميدية الخمسة على يد كل مر
 بوبرنيميو رجا ايغا وبعوس وبيمشيو وحنت محل الأوبرا الحادة وانفد
 المرمية في امدار يضمنون إلى المرمية في سبغة التشكال الموسيقية وفي الاتعاء
 بهو مريد من بولفيمية وفي فرمت عتلك مؤلمه الأوج عر امدان حرميرى
 وليسبير ونشيريوني ايمارا حديفة إلى الأوبرا الكوميدية التي خدمت صيغة مجمع

يجر لإمراض المعطس و لتعمير الواقعى وفى ألمانيا انحه شعاعير وهولريو ويلجر درفا، وظلظر أن تطوير الأوبرا الجدة وصرجه بالوبر النمسية ويشكر دانسجسبيلء الذى عرف فى ألمانيا ونشكر على مستوى المعنى ونسج بالصور القادى الحائر من المناه واليهيد من التمهيد الكلاسيكية فى حين كانت الحواقب القدامية تعهد الأعمى لنداره هذا وهناك وكنت أوبرا مرارت الرئيسة قد كتبت إلهاماً بالمعرب الكوميدى الجمعة كما نجد فى صرور جويوتاسه ونزوح هيجو وهجويرد البسجسبيلء مثل المناه سحرى كما أن وجر هيجويرد بيمووى قد سكرت على النهج الواقعى بشيروييس الذى مرند بصمته ونسمة على الأعمال المنظمة نورمانسية الألمانية كما نجد فى أمثال هيجر على وجه التمهيد

وقد آتت بحركة الرومانسية بصماتج جديدة واشكال مصممة ففى العصر المنطرية السى واكتت برة بولير طهرت أوبرا روميس التاريخية، ونسج على جارسر عام ٨٢٩ وأوبر مياريير هالوجويوس ٩٨٣٦ وأوبر هالفر كيهريه وأوبر على الكوند العليمى كيهه أوبر عام ٨٢٨ بعدوا نسج بكتشيه كذلك استند على نمط الأوبرا الرومانسية العوكلوبه وممها أوبرد الأسبج رالمرسان والأفر لقائمى من بشري القريرى كف فى أوبرا هيجر ومايسر ويسر وفى إيطاليا تطورت الأوبر على مدى روميسى نه بيلفس تم دونيزس جس وصلت لى كل من فاجر فى إلفى وهيرى فى إلفانيا نندى بفا بها قومه كوميسية السى مبرز فيها كل مناح التحيل والأسطوره والنزج والمواطف الحياية

وبعد ذلك امتعت الانجهاات وإلهاب الأدبية لمرس بلثه على الأوبر فمندا برعرد العليمى فى الادب والسكسكس فى نسج الأخير من الذى انصسى ظهرد بصماتيه وصحة فى عام ١٨٣٥ فى وجر كاتاليريا رسيكنا فاسكنا وأوبر ١١ نايهد هيجير والير ٩٠٢ وحيرما كفا أمشد ريشارد شمر رمر قوة حلة حديده من اندلب الميى مملت فى اوس سالومي ١٢ وراكتر ١٩٩٤ وفى استويه كوميى لستند فى اويد وفارس نورلا ٩١

اما الأسطاسية لمرسية التى عمل بشعنه فى الممر كل من مالدريه وهيرج فقد لركت بصماتها على أوبرا دييو عى بيلياس ومييمند ٢٠ كفا

نجت الهداية في عمال رولد شويسج مثل «ليرمارتوج» و «المولج» وهي من مطوي «لورودرام» و بيد خوكينش وهي اوبر عتده اوديب، نصيراشمكي واوبر «فوتشيل» التي اسمها البين يورج مصنوعة من مسرحية بيوخر بيقي الاسم كل هذا يعني ان الأوبر عجز تاريخها الملوي سم، عني مسري النظرية والاسموي ان على مستوى المصيق والمفيد كنت قدرة على استيعاب مختلف دون مسرح و موسيقى بهذه التعبير التجسد عن القوى المادية والروحية التي يملكها الإنسان معش حياته على مر العصور

وقد شملت نقطة وير من كلمة Opera باللاتينية بمعنى «عمال» وعريفها Opera وقد سجلت في نعمة الإيطالية بعد، نفس الاسم و ملقت على للمودج مسرح الحاض الذي يجمع بين تشيرو الموسيقى هي مسرحية عقلية تقوم على سمين زو جانب التمييز الإيماني وبكاي الفهم والموسيقى هذا هم عناصرها ليس نضرم عليها لهم كانت الأوبرا ذاتها عند من التعادج «موسيقية ونسج معمن مبادج موسيقى مسرحية ويطلقون رشدا يدري في كلفة «كن الأوبر» ٩٦ و يمزج بين الأوبر والتعادج «موسيقية لأخرية فيسر ان موسيقى موهان بوع يمثل في حد ذاته عالية مصلقيه لا يحصل بأي افكار أو صياد غير موسيقية جعي موسيقى «طالعة» ديند ان «موسيقى صلا» ثم كشاً «الناكيد في قاعات الحفلات الموسيقية» ويم يسمي هذا الأمد تطور د «لأخرية» خلال عدة جرون أصبح بهذا الاسماع إلى «موسيقى من جن الموسيقى وحدها من الأمور التي تتطلب بداتها

اما الموسيقى مسرحية فتمند أصولها إلى رمة صغيرة حين يتكرب القليل ألبانكية موسيقى فطرسية الوثنية ويسمر هذا النوع من الموسيقى الهجنية حتى ازدهر العناء الديني للمسرحيات الدينية وما يسمى بالأوبرا لور في نقررون أومبكي والتي يومنا هذا نجد ان «موسيقى لصلقة» لكتوبة لصاحبة مسرحية و فيم سينمائي أو قصة بالية تفسر بعمها بعمها ولكن تعادج الأوبرا هو النوع الوحيد من «موسيقى» مسرحية «كفي» يعوره توجع مضمونه السري الذي يسمي به السكهم او «مسرح غير» يسمون عنص يرى الشخصيات تتحدث وتجاوز بالمداء بهدف إفساح مسنون الأوبر

ولكن الأوبرا ليست الفن الوحيد الذي يحكمه الاصطناع، فبمجرد نشر
 ومنح وجود حاكمه، فرع وهمي للقرعة، وأنت بطريقة معينة تملأ على ما يجري
 ويمثل فيها من واقع الحياة كما تصور، الاطفال حينما يستعدون لشرح لأولى مرة
 أن ما يروونه يحدث خطأ، ونكثا حشر الكبار لا بعد غساسة صر كل حال في هؤلاء
 هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة مع عيبا اليقين بأن المتأخرين إنما يهتلون
 همك والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو كبر منه في مسرح ديك أن
 المزار بالماء، ونوميسمي وهو مالا يجذب في جوانب لغاتيه، ويمكن أن تعبى
 الأوبرا مسرحية يستند إليها الكلام بالقضاء، ويترك لتعرف عن الواقع تماما
 وحتى من هذه الناحية لا يستمر البناء طوال مسدحه فيسرفا، بل إنه يقسم
 باستطاعته في مقطوعات موسيقية متضائلة فيها منها، وتعد، نوصح لتفقد الأوبرا
 حطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقائق التي نرى ونسويها

ولكن يجب أن ندرك أن الفن دائما خاصا به وبمبغلا صلبا عن واقع الحياة
 فالحال لا يملك الحياة وإنما يعيد مبعثها، ولذلك فإن الأوبرا لا تملك الواقع ولا
 يطلب منها أن تكون كذلك، هذا الشخص الذي لا يستمتع فهم المر إلا إذا كان صورة
 طبق الأصل من الواقع، فيجب أن يفهم أن نوعية الفني من التزويد بالمساحة بحيث
 لا يعتقد في شيء إلا إذا بدد في صورة واقعية مأروفة به من قبل، هي حين يجد
 على حاله عند الشخص التمسيم بأن الصور الترحلية هي مرة الواقع أيضا، وغالبا ما
 يتوحد عنها في أبنه الفنية ما يوفق الواقع المصور، ودار الأوبرا من احسن الأماكن
 التي تشتد فيها مثل هذه حيلة برعقة الفنية، ولكن مسيح بما يدور عن مسرح
 الأوبرا يجب أن يحد بالتمثيل المشرق بين واقع الفن وواقع الحياة، حتى لا يسطر
 في صورة التي عسر به الفن والحياة، فهذا المصروف، معناه أنه من مستمتع بالفن
 وير فيه الحياة في الوقت نفسه .

ومصغر الأوبرا سائر لتعازج الموسيقى الأوركسترا، سمحوس واقعاء
 منعد، وأنجوعات الفيلقيه الصغيرة، الشكلى والسلاوي والرياني والجمامي
 مع، ومجموعات خشد، وملفح الموسيقى، فهو قد يكون توميدبا أو تد جيب، وقد
 يضمن على العنصرين في الأوبرا نفسها، وقد تكون موسيقى الأوبرا في صيغة
 السمسمونية، في موسيقى لطلعة، أو هي صيغة أرميتر، ناد ببرماح

تصوير الوهمي أو التعميم. وقد نجد أيضاً قبائليه وانتميل الإيمان الصامت والارباب وهي تنتقل في عصر من نوع إلى آخر ويسبب هذا المريج باهتر. الذين من القبايلي و بيمهور لاوير. بحجة أنها في مورد غير حالي فهم يكونون بها ثم بعد. بالنسبة إلى مستوى طرحية ولا ماويغو إلى مستوى السيقونية مثلاً أما «مبارك» فيعذر من ضمن هذا البعد سبب الإغلاء من سببها فهي هي رايهم مريج رائع مشافق من التلعب والتمثيل والرفض والمساء والموسيقى يميم وهكذا فإن نشأة الأوبرا لم تكن نفس ظهور فن جديد تماماً بل كانت نفس التماح بصلة لها بعد مسطرة في عصرها الأخير.

وتحضر أيضاً في كتابة الأوبرا في كجعم بين كل هذه العناصر خبائعه من نموذج في واحد. وقد ليس بالأمر اليسير الواقع إلى من المبتدئين عملياً أن يفتقر إحدى الأوبرات وتكون مثلاً هذه أوبر كاملة مبالغة بحيث يمنع أن تكون موزونة بعنديه بل تكون إلى هذا تكبير مثالي غير عملي ومستحيل التطبيق لأنه يكاد يكون من المستحيل معاونة العناصر المختلفة في لاوير. لاويرها بعثريته مرمية تماماً وكذلك النتيجة بعينها أن مؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر. كل حسب ميته الكبرى والعنى. وقد ما يصدق بصلة خاصة على الكلمات التي يلتصق في لاوير. وهناك مؤلف الذي أضحى الكلمات دور الأساسي في لأمية مستخدم الموسيقى تساعد الأرباب متعدد وهناك مؤلف الذي منحي بالكلمات واستخدمها هكدا كادال من بها ميسيقا ويدخل المركز بسكفة يفسرها في أنها تجاوب في الكلمات من جهة والموسيقى من جهة أخرى. والعبارة بالخصلة «نهاية أثنى سميت في التخصيص المعبره التي كتبت كل دور على حدة نتيجة ليرة مؤلفاً في المؤلفين بين عناصرهم تختلطة في دوتته الموسيقية بحيث لا يشعر بأي نقار هي سببها. تكرار و تعبر

★ ★ ★

الأوبريت

يطلق اصطلاح الأوبريت على مسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات و«شخاع» موسيقيها وأغانيها. نشى فنالغ موضوع الحرار بالملوك موسيقي مزج . وقد ظهرت الأوبريتة شهجة للسام الذي اصحاب بجمهور من جر . المراكب الجامدة لرمسراطية الجادة التي صبت فيها لأوبر . لجاده بعد أن أصبحت تروح تحت عيم ثقيل من التكاليف المتوارمة والرواسب القديمة طمر معالم القرن الثامن عشر بما عومق الأوبر هي حبيبه نابولي بصفة خاصة إلى برحال ما يسمى «بالأنترمينو» أو التفاصيل الموسيقي بين فصول الأوبر الجادة . بلغ بفرجين دوعا هي زاحة الأعصاب استعداداً لتقبل الأحداث بأسوبه والأحاس الحربية عند وقع المنار السائي . وبالتركيز تحول هذا التفاصيل عومهي إلى نوع أو شكل فني مستقل وقائم بذاته عندما كتب بيرجويري أوبريت «عندما نعود لخدمة دبحر المبدل» عام ١٧٧٣ على الرغم من أنها قد مدت كفاضي مزج بين فصول الأوبرا الجادة ثم كتب رومو «كنفى القرن» ١٧٥٤ مما أدى إلى مدى حدايية هذا النوع من مسرح الموسيقى لدرجة أن فينوجو كيرا «نل جنى جاك رومو كنيه له . وهذا الجانب في شخصية رومو لا يعرفه الكثيرون . فقد كتب داسا حوار الملاح «مستأثة للموسيقى» و يد الأوبر الإيطالية هي هو جهة الرئيسية، كما بما عدد لا بأس به من الأعمال.

ومن أشهر لأوبرينات نزلدة أوبريت اوبر . بعداد والتي كنيه جوى جوى عام ٧٩٨ كنوع من المسرحية الفنية من الأوبرا الجادة العاجية . بعداد هيبة غرويل الشعبية والأعاس الموكلوريه بعيداً عن الأحار . لس نشير بشحن وبنوعه المؤاد برقارها وسجها . وقد أطن الممد على هذا النوع اصطلاح وير انوال وهم النوع الذي استوحاه بيرجريت بريقت في «أوبر البصاف الثلاثة» كذلك أقمعت

الأوبرا شعبية كسعة في كل من النمسا و لياي يجب ساهم فيها عداة مؤلفين كومبيين عد امثال هيلر وحن فيرودورف وموزارت وقد كتبوا قصائد الاناس الكبير حيثة عدة نصوص غنائية بالأوبرا ريموند تفاليد هذا الفن يهتد بت إلى ظهور الأوبرا الكوميدية التي يسمونها جليبر وسويمين في بجزر في القرن حاصي والأوبرا الرومانسية التي ابتكرها طوب فيير في انسا كم الأوبرا النمساوية في برنسا والكوميدية الموسيقية التي أصبحت اليرم من أكثر الأعمال غسرية و تيمائية والإذاعة روجا في عالمه

والكوميدية موسيقية ليست كوميدية فالغزيرة بل أمثلق عنها عد؟ الاسم لأنها كانت الامداد الحيت للأوبرا كوميدية التي كانت لتعد في معظم الأحيان على الشبكة الر حره بمرح وادعائه لكها صيحت بطلق على الأعمال السرحية الحميمية ليس صحيح بين بصوار العادي وبين الأعراس والرفصا مثل أعمال وفينباغ ولد لم تكن الشبكة كوميدية فأنه ذهب إلى الرومانسية والإعراق في الترامات النمساوية مثله بعد في أوبريت حارس الأرض أو رجل مريح والحادفة التي ألفها ل من جليبرت ووضع موسيقا مؤلفين عام ١٩٨٨ ودار عوين حو س برج لندن في القرن السلس عشر ؛ كاتب العاصر الشر حيتة فيها تكتب المؤلف الكوميدية

ذكر الأوبريت: بسة عامة جبر في بروج الحميمية في جمالية وعصا تحولت إلى ما يسمى بالكوميديا الموسيقية بعد مطلع القرن العشرين اكتسبت نفس البروج الحميمية إلى حد يحد والواقع ان القاد و تحليل كم يستطعم وضع حد فاصلا بين الأوبرا والكوميديا الموسيقية وأي معظمهم قد اصطخ على أن «الأمله الطروب» بقرارر نهجا تنمي إلى الأوبريت ثم حين تنمي «كأوبرا» فليزس ميوزر إلى الكوميديا الموسيقية بهكم أنها أكثر حمة ومرسا وادعابه

وهي بداية عصر كوميديا موسيقية كانت الأعمال تكتب خصيصا من أجل ممثلين الذين يجيدون لغته من كل يسيطر فيهم لإجاده العاء الأوبرالي بسة حاصه مطلقا تجد في «سكان ركاديا» في بجزر عام ١٩٩٠ و «حصاء نيويورك» في امريكا وهي أعصاب لحرب العالمية الأولى اكتسبت كوميديا موسيقية شعاع اهوى من الحمة واليماسة والحركة السريعة من خلال الرفصا الساحة ومع

مزيج من التركيز على العنصر الكوميدى بعيد كبر من الرومانسية المرتبطة في
الرطب الجياشة

ولهذا السمر الاوبريت بشكله انشعبى في اتجاه وجوده حتى العشوييات
من هذا القرن كما نرى في الاوبريتات برومانسية التي كتبها سيمون وميرج
بالشير الثلاثية ١٩٣٤ ، رواية المسحود ١٩٣٦ و العمد بجدة ١٩٣٨
وبيرينات رودلف هيريس برونمازيه ١٩٧٤ و ملك بنتنره ١٩٣٥ وغير ذلك
من الاوبريتات الرومانسية التي استطاعت من حبه الكوميدى الموسيقية الزخرف
بالمنفعة والاثارة من تلك التي كتبها جورج جير سوير ، اسعد السدة كوبر
نعيمة ١٩٣٤ و اوكي ١٩٣٦ وه الوجه الضحك ١٩٦٧ ، وذلك التي ومنها
رندجر وهارت مثل الصديقه المايعة ١٩٦٦

ونك استخلص الكوميدي عرسية بالدراج التفرع الكوبريت من جهور
وحظ مختلف نهاها في الثلاثينات حين سادت عمال جير توين وروجر هارت
وكول بيرد وليرنج بيرس وهمهم

ورمط هذا الطوفان من الكوميدي الموسيقية التجميعه المستهة ظهر عمل كان
جمالية اثبتته العربية نكهة أكد قنره الاوبريت او الكوميدي موسيقية عبر شخص
خصه من الم هبة الجادة قلباً وقالباً والأعادي التي تشكل جزءاً عضوي في سره
المعنى البهاء العوام هم العمل انكسرى لوسيعي هم هارب الاستدرا من
الذي يجب اوسكار هاجر ستاير كلماته ووضع جيرم كير موسيقاه وعزف عام
١٩٧٨ وعندنا تم تطلق الكوميدي موسيقية تمحدثة والنميدية الصعود في
وجه السواد التي احديها الحرد تملكه النسبة من مزاج الجمهور وميونه هاد
هادر مهابي من هذا النوع الذي يجمع بين الجدبة والتسليه في واحد فكب
ناوكلافوس عام ١٩٦٧ بالاضمة ناصح ريتشارد روجر الذي وضع موسيقاه وكان
هذا العمل موسيقي بشكل دقة قوية في اتجاه نوع جديد من الاوبرا الموسكويه
بمفيدة بل في كلمة الكوميدي هدف من الاصطلاح واصبح التجميع نظمي
من العمل موسيقي فصل Musical

واستمر هذا الاتجاه الذي يعين اثر الاوبرا مذهبها اعناصر من حلال
الاضمان الر اشترك في إنتاجها كل من هافريستايين وروجر وكان الهدف من

المنبيات إلى الكوميديا الموسمية عندما سنووت على مر ج العام للجمهور حد
بالإضافة إلى الاعتبارات الاقتصادية سي تسمح وسمح المصاح التجارى في مربه قبل
التجاح نفس

والعجيب أما هي مصدر د يد على تمصير او معروف العديد من الأعمال
الكوميديا الموسيقية الأمريكية وخاصة في عصر النهضة والسبعينات

فهرصت المصاح الموسمية أصبحت الجدية، و ههه الحى العربى
وهوود موسيقى وكابارية، وعيد ذلك من مسرحيات كوميدية إلى لا بت إلى
وجن د وراثنا ممتدة من قديم أو بعيد وعلى الرغم من أن كوميدى كمد
وصفها من جديد لأنها كانت غالبة هناك للموسيقى المسرحية كوميدية بالإضافة
إلى مضمونها يرميه بالنسبة لنا ولا نرى موسيقى الجمهور إلا على أساس أنه
تقديم ملجج تماذج مستوردة وكأننا نهد نمينا، سناظنا المجدد التي حميتها
تعاققة المسرح الفئانى في مجال ملأه هذان، سيد درويش وداهم، خمس كامل
الحلوى في مجتأ الأوبرا يصنع خاصة عقد معنى كل مر سيد درويش وداهم خمس كامل
حسنى وكما مر الحلى إلى إرماء من الأوبرا على موضوع قوميه ههه
و سكال موسمية نهاية من دأنا وإن كانت ينفرد بفرجار، ات نفع موسيقى في
مجال الحضارة

ويمكن محسم مساج ممد درينى (١٩٣٦) في مجال الأوبرا هو
«فيروز سام و الهوى» للمين شعنهما فرقة جورج نيش و «بو و «س»
و«قنو نه و «سمر و «الشعره العلية التي قدمت فرقة الرياضى و «ولسه»
و «رحت علفه» ام ريفه وفرعج، و «المزورى فى الجيش» و «مسرحج»
و«الانتخابات» فرقة على الكبار كلفا موسى، و نصور الأور وسم «الشامى من
أوبريت» كليونانرو زمانك بطوار، «رأهميا محمد عبد الوهاب «فرقة ميمرة ميمرة
و عبد رحمن الناصر» و «الدرة اليمية» و«عنى فرقة أولاد عكاسة تم قدم
فرقة الخاصة «سهر رخ و «أبروك

أما داود حسنى (١٩٦٦) فله في مجال الأوبريت «الباقي ملجج»
و«الساكن هوى» و «أيم القى و«برنسيس و«العوى» «سجمة الصبح
و«ثوك ملكة فرقة الرياضى و «ديان جهنم» و «أنا عارف و«ت عارف» فرقه

اجتزاز الأوهام وسند الكفالي وهجير الحبيب، وكيد المرال -نخ من مظاهر الهام والإحباط

هذه هي بوجه إلى اهراف في الاويريت إلى حاف حيفتاً الفدية نتيجة لنشبع
اجترة الإعلام بية وتعود اثنى المهور عيباً وذلك بالوصافة إلى ظاهره الكا،بيت
اثر احالت بناء وأوميس إلى بجارة أجرة ابعد يمس الكلمة ولا يسم في
طواتها و حقايس فتحة بدمر وهن تم سميت لأحبال المعديرة سيد بويش وواود
هسي وكما المعنى لأر جهرة الإعلام بصيبتهم من حين وإذا نكرتهم فهم
ذكر اسم السوية بمسوية هو ويريت على أكثر منبر هاء في الوقت الذي تعد فيه
الأعمال توسيعه الكلاسيكية هي دولي بمصانير جرمًا محسوب في نميج الحياه
العويمه نلفاص

* * *

الباليه

الباليه هو البرنامج الذي تميز به نمطها بالحركة الصاعدة وهو فن سرمد بالروح والدمىيقى وهو من المهن العريقة التي ينبعها بعض بنقل خبر الاميد الطويبة اليونانية عندما كان جزءا حيوي من الباليه في الرومانى كنه أكثر مع الامير طوية ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا في الباليه وبذلك ارتبط بالقدماء في تلك الممره وازدهرت تحت رعاية حكم أسبوتى مسيرز وصديقهسى بن وكانت عروضه عدم هي عصره أعصابه بالباله الباليه وكانت في الواقع امشربا من الباليه Halilprie الذى عرفه المصور الوسطى الذى نضد مضمونه من قديم الحب وعمر عنها مزيج من الرقص والبناء وقد نقلت كادير مينيلى حد المى نتطوّر إلى حد ما هو عام ٥٨٩

وسجل بالانسارامى رهاثة نقي الباليه عندما سماً هرقة الباليه كوميده التي رحت اساليب المصمم م الرقص والموسيقى في المصير الباليه وقد ساركة الباليه في هذه العروض إلى ان ستم بويى الرابع عند من هذه الظاهرة عند قدم جاء باليهيت لالى ١٦٣٥ ١٦٧٠ و بالخل الزخماات في عروض ويعهن إيصاعات أكثر حيوية ورحب وجهه يداى بالامح في الباليه تتصح كمر نه شخصيه يستفله واصبحت هرقة لالى يمانية مدرسة جمعية للباليه ونسويه وهو عدم

وفي القرن الثامن عشر امتدت نهضه المسرح الأوروبي حتى تشمل الباليه الذي أصبح من رجب عروض بهرلا ذاب الحبكة الخرافية وخلايس بالديكرات المصخرة ولكن مع قيام الثورة الرسمي أصبحت الباليه الاحوال السياسية والاقتصاديه والاجتماعية في أوروبا انتفى مركز نشاط الباليه إلى الباليه الرسمى الإمبر توري في مدينة مانت بوترسبرج حيث اكتسب الباليه بطور العرب النافع عشر صميفته الكلاسيكية وشكله نعيم الذي هزال يضع نهضته الاوصاحة على الباليه في القرن العشرين

وكانت مالايس اليابانية في القرن الخامس سجلت في الحوتلة السماعية الهضاهه والأحذية الثقيليه التي كندعد إلى قصة هي الوقوف على أمداه مديها وكفن الزمرر يمشي بالظور المشمود والوضوح المصنعي إلى حد ما ف الحركات الرئيسية تكار يغير عنها بالنسي القندم وهاب فيه يذرف الأصابع مع الاحتياط بالنزول عن طريق حركت كد عين نتيه هنريه جسة الطبور وكانت القدره لتعلق من طرفه الأصابع بعد التفتيش لكن بعد انراقه أو نراقسه سكل العود مع سرب الكموب في بعضها يعمد كها انكي ذلك

وصيحت قد الحركات بمختلفة المستخدم حركات صيدية وصاروا بعباه اختيارات الرشاهه وعاره لكل راقص قصة وتوسعت فيها حركات وتوسيعت جديده كندت ميزوه كن اليابانية هي سميعت كل حركات الجسم الجسمي بل في مروفته يفتت يفتت في ثأته بالانجلاء الذينه والذويه جوميتي التسمه بدرجة أنه جعلوني منتصفا بمرر الصامع عاتر واهه فكرة وحند المبون وحق كل في في الاستفاده من المبون الأخرى يسري ان يشق طريقه التمامه به م جم لمصير الترمي بن والسردى من ضرور كثره للياليه لأضعف الرقصه وجدو ن من التكمه اقل على التعميد عن حلة شعوريه معينة في حين ان السرد نراهي ليس من تهمه الاسمييه ون سبيلج مبالسه الحرية أو كسرخية فر هه حجا ولدت هه اهره الى الن المشكبي اندى يشي في نفس كنعرج جسمانيي وشمالات عن طريق الخط والنوب والكلاه كناع م هه كرمصمو الرقصه من الألوان والبيكوز د والأصواء والألغير وحركات الراقصين والراقصات و لأشكال لموسيقية والتكوينات الإلهية أكثر من التكرهم عن الحوتله

وفي عام ٩٦٠ رادت قصة اليابانية الأمريكية برادور نيكار رئيسي وتحدثت رقصاتها الحديثة بقمم عارسي وسالسي رقصية هيأته سماعة همد صيح جسم الماهمه كله متحركا هي قصة اسميانيه مستمرة بن قصة السكر الوقة التي تليها ويعطي نتيج نفسه على الحركة الجماعية بمنجربة التي يدور فر فلنكه التي نسمع حركتها نو تمازج مع حركة إيرانيو نكه لا يكي ان منحور اكي عجميز إسمانيكي كما يحدث حيأتاً في اليابانية الكلا سكو السقيدي واستطاع إيرادور أن تفر قلب قلعه المايه نروسي الكلاسيكي التقليدي برقصها المخلبيكي الحديث

واسمها معشيل هوكر. في ١٩٤٢ من اجازة ايراتور بشكل وصرح
 بينها وبين الحركات الكلاسيكية التقليدية بالاهتمه إلى عاهر مسيحه في الرقصة
 السيمية لمركيزه. وبعد من الالهية الحديث بمعنى الكلمة مثل بعد في
 باليهات: هيلم 'ليرد' و 'بيروك' و 'الكريمال' و 'ما بعد الظهور' وغيرها
 وفي الاجازة التي اصاف اليها دياجينياف ١٨٧٢ ١٩٢٩ الذي في الالهية
 هذا لاهم بانها دالعية عهرا مني فيه التمسك النثر التي يميز عهرا
 الكم والسرعة و لاطلائي وهو لشكر يجمع في كفة ضوئ عهرا وحرقته من
 موسيقى في تصوير وعهرا ورقص واهم وعبء احياء ثم امكنات صناعة
 عديده: هيلم ير رسمه ١٩٤٨ واد 'مايوكر' هيلم السنوات المتابعه
 للعره 'عديده' الا في اكتشف الحديث من خلال روائع الالهية بعدي في استخدام
 و ساهم قد ساهم بين كافة عاهر العرض هيلم لا ساهم في بعدي
 ساهم الموسيقى رسمه المتأمله واهم موهب ولا يجر دحل الاسارة في مؤلف
 و'بروسكا' مثلا سول باللاتي سبرافسكي بودا فوكس

وقد اصرح مع هاملاف دياجينياف باسم سيزجين دياجينياف في اسمها كل
 منهما في ترجمة الايقاع الموسيقية في حركات جسمية وهو امر الذي ابتدعه
 هلك والكور و'الاسا' هيلم متعصب في ذات في عام ٩٦ وكان هلم بمثاله
 فتح جديد لك من دياجينياف وديجينياف مع الالهية موياف من موياف معدي - اوج
 بين التمتع البسيط لياسر وبين تكثيفه في الاعر في بشرقي في الخيال الجاهل
 ندى ونحوي فيه البشور إلى روح واشهاج والكمس. وهم اسغان دياجينياف بالتفرد
 المعكيني من هلمال نوو بالكت وبيكامو في تصحيح هلميس و'ماظ' كما تعاون
 مع ائولس موسيقيين من ساهل ساهل ساهل ساهل ساهل ساهل ساهل ساهل ساهل
 وسرافسكي

وفي العر الحالي حذر في الالهية في اتجاهات عديده قاليانيه ارموهر
 الكلاسيكي الذي حفظه عني هلميه وبم يتعين الجديد الا في محمد سعيد هلم
 في ارفصاف او خلاهر أو انديكر ب لم يمتط الصمود في وجه لوحات العاهية
 ائلي حذنها الالهية لحدوث هلم ائلي لالهية تحديث معايير بالايين خضج
 باليه وهدم الإصر على استخدام لالهية المثلية في ساهل بها الرافسور

والراخصات على أطراف الأصابع كل هدف مسخرة روح معبر ويتعدد
الرافض لكل القوالب المتكررة وبعد ان كانت روح له غاية و مكلفه مجرد عنصر
تدوى في قفص نهالته بمرور أصبحت ألتصير الأسمى في ألهالتهات بكونه يديه
التي ألهي نرودي سخرت بين ونطرية إلى روح التيهتم والتسخرية من مظاهر الريف
الإحصاء مما أدى إلى انفسار الإيقاع بالتمسيرة الصلاه والألحن الموسيقية
المتنوعة من عب

وبعد عدة دراسات قام بها الهاديه الروسي كرحه موت كارنو نهالته برومي
بولاتيف نسخة الأمريكية اكتسبت الروس نوعا من الهاديه المصنوع لمانح الذي
يرفض حركات الباليه التقليدى ويمسوحى الرقصات الحديثة التي كار من روادف
الأوتل الرقصات الأمريكية إيدور ديكول وبيرى هولند رويد مغلد جيبين
هقد أصبحت حركة كالمعد إلى شدة سرعة بها عن مستوى الرقصه الأولى أم
عن مسودتي مجموعة التي تدور في فلكها يتضح هنا حي يالته «رقصة في مغرب
للحيوب» و «باليه التلمي» بصريين لوريج وباليه «فرانكي وجويس بروك تيج
و«روديو» «أرجس دى ميل

وقد تعنى الرقص الحديث عن السدف الفدائى الصافى الذي يهجن على
الأشكال الرشيقة الحديثة وركز على التجميل فحدد تحالة أنفعالية حديثة و
حمولة ذات دلالة معنده بهذا ستملأ كل الاستكشافات المبهجة فتأخذ من الباليه
بهذا كلن جالته ثلاث عذارى ونيمايه أرجس دى ميل و «خطاب إلى المال» غلنا
جراهام من قبيل الحفلات لتطبيق هذه الاتجاهات كذلك كلفت محادلات سوييا
هينى في باليه الترحلى عن مجلد يهدد عناقة لريد من السرعة والجمال وروح
مروح والد غاية إلى الباليه بمنحه عمدة وحاميه إنكاد بجمع نس التميم
والتمسيف و بين النظرية والتطبيق وهكذا ثلاثت مخاوف من بجمد الباليه
الكلاسيكى ونحوه بعد ان أثبت مرونته وهزته على مسخرة روح كل عصر

ثم أتى باليه فر مختلف بطور بهو وعنى مدى بهو ربهه قرون أنه
من أحد الأشكال بمرعه بمسلة ندى التمامير كما أنه كان التجسيد لحي
والتعديل الملمس للأفكار والاحتاجات الجارية بل إنه استمداد من كل التغيرات نفس
بعالى من رومانية وأصله هبة وتكهنية وسهرانية الخ سواء ظهرت هذه

الإنجازات في الأدب أو الموسيقى الفن التشكيلي خطر لاحتوائه نكل هذه الفنون التي جعله المذرة على طوق ناعه شاعريه خاصه به وعلى ترجمه الأقدمين إلى أشكال معبريه وعلى تجسيد 'نومين' التجريدية الحديثة بتعبيات بني شيطر على عالم النومي عبد البشر بهذا كله بنوع الفانيه مكله به. أرجع نوع البشاعه التي حرر وفخسلا عن حد فهو كمنجسيد مرمي بموسيقى يقوم منها مقام مصموم نالي. يلك الذي لا تقتل إليه فنون المصاره والمصوير والنحت ويصميم فن الأصوات ويختر فهو كفن تلعبيات ومسخرات لا يرتكز على الواقع إلا بقدر يعبر عنها سنده بضوء معثلا هي الموحية والعنونه مثله في التسلل العنصر. ومن هب كان خلوده على من الأجهال كالتأليه التي استلما عب الأسسج بعروضه بالممنه بصرف. ألتص على أكثر حتى التارصيه التي أشتج فيها

وكما يقول خير ميسو في كتابه «فريج» بباليه» فإنه بعد أن كان «باليه هوائي» جعلت الأرستقراطية والعلقات الثرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر فإنه استمدح الأسراج بالخمسين فيما بعد. ومن يجد مشكله بيقوم مناهضه بن وريله ريند لأدراعه خمسينيه هالاور التمسبه للديمية مبدو وكان عديبعه قد جهت حماس. فتم يكتب البماء الخهج فاجدر من حيث تشكيك لضمون الفكري للأدباء من موسيقى نفسها وكان واضح الخهج قد استلغ كل طاقار الخهج بنفسه ام دياحييتا ديولو إلى مبيع آخر لنومين التملو. بن العيوب. وذلك بأن يقم الزهض بينها تدور انصلم وهي ل تضع حسي يشمن كافة السرهباب وكافة إمكانات جسم الإنسان بنزله من يخطم لغزو. اب الخهج لنومين الأكاديمي الذي يقى المركبة ويهدب إليه»» ويوزن الحركة بحيث يعكز الزهض م العاء «الوصاليت هير الألامه وهي تليه متلال الأجره كفا انه يزيل منسباد «التمسلم» ويحس على لاسمالا «المرجة» اليهود الضالعه ويوفر اللقوبه والرقاشه كالتقيرة يجب أن تتبع لملا لا تشوره سانية وإلا عسبر مجرر مصمات رياضية وكذا يعتم ان يجر التحقيق في حصة حصة الر قصه لا قوه براقص ويمور إميل فوير مور انه مهم ثلاث السكيلاب المعبرية عمد فابها بن مكس للترجمة بسعيات بن موسيقى بمركبانه انلايهائيه بن كل الفص يوفق ترجمه إلى تشكيك جديد بفكر. لد هي محالتي المنج لتوايمن الزهض وأوميعي وعصف يخذ العسمر في وحدة

عمودية هذه لا يوجد في حر فريد على مساكنهما هي سعيير ليس فقط هي
الانما لآل و لأحساس وحركات النفس والتفكر من رتبهما كالأثرار على فتح رتبه
الاجل والملاويع والبلاويع امام الإنسان بحيث تتجسد جهاته بعضها .الجارحر
والجائش فيهم ير ء من جائيه وفيها سمعة من موسيقى

★ ★ ★

٢٠

الليانوسيم

ولد في ليانوسيم في بوليا بمدينة بوالو خمسة قرون قبل الميلاد واكتسب شهرة ضخمة بين جميع طبقات الشعب وقد أصفى الإغريق على أنه من المشايخ بمركاند اليمن وسلامح الوجه إلى أكثر من ألفي كلمة من حسيه المسرح وإن لم يكن المسرح من فئة سلامح رجوه انعتقن شكل مظهره بلد الأكنة التي توضع سلامح نظريمة مباح فيهم وبذلك كان في إمكانهم معرفة يوم التسير من بلو الحقل يعجود ظهورهم على المسرح، وكان ميلاد هذا المسرح الهضاب نتيجة سدم الجمهور من المسرح المصلي الذي تصطبى فيه إذاً الجمهور جاسوات بمثلين تجهرية مدرة ببول والسور وعطاني الأمور فهو مسرح لا يندج تجهمون بمتخذ دكانه واستج ما يجرى على منصة كل شيء واضح ومياد من ملال الجو الذي يهبانه بمثلور ما يمين بضامت ظهوره الماني لحيان شخرج حمى يمتدح ما يمس وفي الوقت نفسه سرد حشرة مثل على التلاعب جسمه بدو يد الأداة الوسيطة التي يتكلم من خلالها وتلك هي موضة في السرك الأول والأحسنى لنجاح المرحر ولا عجز جسمه عن التعبير وعقد الصنة الدرامية مع الجمهور ويقبل يصر المرحر إلى الروعة هم الذين كانوا بعد أن عرفوا يسمو بماليد هذا في بوليا فكان هذا رجيمه لا يبرج عليه سوى جمهور الشارح لأن معظم عروضه كان فني مبدعاً من فترة اليهود التي تأخذ منه من على سبيل التشبيه خاصة وكان حشون يسير بين مجموع جمهور على سبيل ضحاكه ومشاركته في نعتين هذه الزمان فقد حرقوه واهتموا به المسرح التلقيني مزجة بيموس بلونيد إولد عام ٢٥٠٠ ميلاد عم ٨٠ قبل الميلاد وهو الكاتب لمسرحي الرومان الشهيد غير من صيغة مالبستوميم في مدى مبدعياته لأنه يسميه جمهوره ويمتدح حظه لأنه لم يولد مخرج حتى يعمل في الليانوسيم ويستأرك في عروضه

وظل فن البانتوميم يمثل من عصر إلى عصر حتى وصل إلى العصر الذي أصبحنا نعرفه اليوم. فظهرت بين فنانات البانتوميم الفتيات اللواتي ارتدوا ملابس الرجال وظهرت فيهم. ولكن هن البانتوميم لم يمتد شأهما على مخرج السيرك بل امتد إلى من السياردين هن البانتوميم لأنه كثير ما تكون اللحنه المنفصه أكثر تغييراً ودلالة من باقيه المناطق ومع ذلك شئنا ملاحظه فهناك كثير بين الأختة التي كان يرتديها ممثلو البانتوميم في المسرح اليوناني والروماني وبين المطاء المعبري الأبيض والأصفر المحمر ، على وجه مخرج السيرك في عصرنا الحاضر ويرجع ليعمل إلى مخرج المسرح هن محمد نوح البانتوميم وسماهه البنا وقد حرم كثير من كساد لسرح العظم من أعمال نكتيس دكورتي ولود دي هيجا وكالديريو وجوندي وهونيير على نطهم فمخرجياهم يادوار مخرج كفاين لعلها وجه تفهيد في حالة الخساف وكفاين مغننيه وتسمه في حالة النوايه وكثير ما كان ممثل اديار مخرجين يعملون في إتقار الحركات الصامه التي تشد صحتاات الجمهور ويجبرون على التجاوب مع مخرجيه، وكابت لبسها السامه العاني الاون والاسمان في حياء في البانتوميم وجعله صامه في حطائهم هذه النون وخاصة في اللصقات المنوعة منحت ليلين بمرسة للمير في جرههم وملامحه كفا يشاعون دون الفجره إلى الأختة التي كانت تكبر بحرفهم لتفنى ملامحها الحقيقية وفي العام التي ساعدت على امتير البانتوميم اركليانله بين الرقص عامه واليهيه خاصه لار الرقص نعمة عبا به هن بانوميم وتكن ينيه إيفاعات حركية تسمى مع لإيقاعات موسيقية، ويحيل إلى يجريد أكثر من التوضيح كفاشد اما هن المير المتليم نتمار ناشين فسد برع هن البانتوميم وير مباديه وشهرته غنيه بم يكن تباين يها فقط بملامح وجهه او يديه او عملار صميه بل أسره ملامحه في التمسيم لأفكار التي يريد ترسمها التي نجدهم هن خلال مروانه عديل وهيعة التي يمتثلها في كل مطالب مفيمة بالإصافه إلى وصيها على آسه وعنده التي كان يحركها كيهيوس حكم عليه الزمان ان يعوم بعد الدور فيبعد عفاه الذي أكل عليه الزمان ويشرد من خلال كل هف استطاع ان يمر في صنفه الانسان العادي والفرد المتجرب في هذا المجتمع الصناعي الرقيب لم يكن يصطف بحرفه واحد من ايه نعه ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله على يمر ومهونه قد تتعد على ممثل المناطق لار البنا حياء قد تتجور إلى واحد بين شخصين يتكلمان بعض نعه لأن كلا منهما

بعض الكلمات كالحمار التي ترتبط بصفة الخاص، البعض من هاتم الآخرين وقد أثبت الأكلتد المسرحي بوجين يونمكو هذا هي مسرحياته من «مشتال بالدرس» و«معية المصعد» في أن من التكوين من رماني وعالي عكده لشملي كل حو حو اللبة والجنس شانه في ذلك شأن التوميني والرقص والتصوير والعدس التي هوز كلمها عن طريق آخر غير طريق الكلمة فخرقة و تحيدة بادة معينة وقد فهم بعض هذا مكانه وبعده في الهللة الصامدة وحتى في ناله الصاطعة مثل «صوم صرح» و «صوم يدية» كان التقلد لسانة والحركاد الكوميدية هي كشي التيني في بعض المظهر اما التحو فلا يمكن أن يمر في الذاكرة بعض انباء والرموز

ولكن كان الرقص قد ارتبط في تومين في هذا التسمية بالرقص والرج والهرنج عده منجول في «حمار ورومي» بعض الكنية هي ديز الشرق الأقصى الكبرى الهند والصين و بيغان فقد نجوب الحركة الصامتة التي يقوم بها ممثل الهند القديم إلى نمة علفه بداتها كها دلالة التي اصطخ عليها كل من يوتي الحركات المنصودة والمخية بما كها ارايف «نوك» او «حرج» ولا حالجهمو بر يفهمه ومبهم بعض من خلال عده التوميس والسوية فاعمل ليس حد في فوجال ما جراه مناسب لمميز لأن هالك كان د نصح بحركة داخل اصلا: معن سواء في جهة السوفيت أو كد في كاني ولذلك مشرمد على كل معلى بياتوميم جاده ارقمى ولا حتى جسمه احسنهم ابروه الكافية اثر تكتهم في التعبير في يمر ومهونه لأن فارق بوصف خلية في حركة بيد هلا حد تقيد نفس القصور عامه وقد أنمن الصبيون واليابانيون هالك من درجه انهم سنجو نعه برسم الحركات المنصودة بكل عضلات الجسم حتى يفقد بها مملوك ونضمت حركات البجه ٢٢ حركة لكل مازسجه و ٣٤ حركة لكل من يكتير و ٧٦ حركة لكل من السابق والسمج و ٢٥ حركة للجدع والعجور واليعلى زكل حركة لها مسمو معين خاص بها ولا يقتصر عده «مركاد» على هذا بل إنه يقداه إلى عدد لا يخصص له ما حد خاص الصرب بين هذه الحركات مستمبة لأن الوعه مدبر مع اثدري والساقبي القدرين واليدع والمجر واليعلى في أن و حد حتى حركات المكون التام ببعض الامعاء بها مسمو مرتبط بعض لا عجت الحركه بحكم إلى ما لا نهاية وقد عزم أياطرة الصبح واليابان بعد «نك» و«دو» حركاته وكان يبدو أن بعد مروج ديز

إن بعدد عروض البانسوميم هي الكلاط وقد أعزم بدراسته أجنحة النبال والأشراك والأمر في انقشور المستعمور ، أما الشعب هامة فلم يكن يعيد بعد انقشور في فهم أساسى المحركات وكان يعظم ما يحدث به أن يعهده وانحجب ان فهمه كان ساجدا جدا لفهم المبحر بمقوى بواسته هذه الحركات

وكانت هناك سمة مشتركة هي المضمون الدرامى الذى يزعم صمدح البانسوميم توصيه إلى الجمهور سواء كان هذا مسرح فى الجدين و ربما أو الهند و الصين أو اليابان وهي مسأله انشغرت على وقت واحد اقرب فى القرون الثلاثة البابلية للبيلا و يبدو به كذا هناك حلة بين هذه المسأله يتوزع على عدد المسألهات الشبيهة ولكن هذه النصه تم تثليث بعد غلبها ونزل النصه الوحيدة بإشارة هرمنة بدمرد حضا وكاتب هذه المنصة مشتركة هي المضمون الدرامى أن كله استغنت عن الأساطير الكلاسيكية والسبعية مضمود فى كل منها ولذلك كان البانسوميم الكلاسيكى لا يميل إلى التزيين والتكافؤ بل تثليث عليه عناصر الحدية والدينامية والتدعيم وقد علق سافد الرومانى بستان على هذا بموله في مظهر البانسوميم ، كيكو يحتفلون عن همتلى المرح جيتي فيها عدد ان همتلى البانسوميم كانوا أكثر صلاقة و صاله ومهاد في المظهر عن التمراد اللاهنية انى يصنعها المرح ما مملو المرح جيتي فكانو يمتلئ المصنعة الرمانه ذات الجرم العالمى يعجزهم عن التثليث بالحركة المبردة ويمرر الوقت انبعت حوسيمى والأشياء بهن البانسوميم الذى أصبح يمس إلى إبقاء المصنعة كلها بعد ر كذا يركز على صناعة التبعثر فتمت و أصبحت عرايات الآلهة فى مثال البويمى وهينوس وديانا ونترم وفرال وروس ودهفى وحوى مجالا حصية لانبياى بخصوص البانسوميم ويقال إن القصة الرومانية المتجهه هينير جابلوس عندما قافى بوز هينيس قد جعلت النجم يمررله ويصمد أمام جمهور النظاره وقد فتح البانسوميم برجه كبيرة فى المنعبيه فى الإمبراطورية الرومانية ندرجه به أصبح العن غى حتى نجند نمرودى فى نمرز فخير من عدد الإمبراطورية

وقد اصير البانسوميم بانكسبه سجدد فى العنبر المولى وكان يقتصر على جميع عناصر اوزون نوالا انبعتشه الطبى الذى يد فى نضائى وإرتيعد بانفسليه الكرميديه انى بمرز هينما بعد فى الكوهدى ديلازى وكذا جملها د نسا مبرحا

حيثما الظل وسريع البديهة وعميق البصيرة. بمعنى أصبح كل ظهور شععية اب
 اليد اندكى للمح. ومن إيطاليا هاد اليابونيم إلى الإشعاع في أوروبا بدرجة ان
 شكمبير قدم لهما كاملا من النعميا السامت من مصرجية هالماند. ولكن
 المصالح براسحة هو امثال الكوعيدن فرانسير في بارود و جنوب في لندن
 اقتصرنا عروضاها على شرح النطق بعد دفع بعض الكهـ حين إلى بساء بساج
 الخاصة بهم بعدهم عروضاها التي المبرجت بالترميمي والرفض. وكان شهر هذه
 عمارح مسرح الموعاد الذي اقامه جاد جاسبار دييرو واينه سارل في ليرسبر
 عارم. وكان من سهد عروضاها معدنية الاين الصالي التي قدف عام ٩٩
 ويعمير نهانومهم الاشخاص الوحيد الذي نهض عنه في البيئية الصرمي، تحديث
 والذي قضين مضاميه من امثالهم لاخرين في كيريند ومنديا دجاسون، وما
 نبانية الرومر على نصر بطريق وأهصيح كن الالية عمود هو في بانوميم
 الكلاسيكر في سورته بعبية. هاصيح في إمكان صمم الرفصا، بجكن هذه
 حو شكلية. صحرة من ملان المبركة قصصانه سوا، حركة الراتص او
 الراتصة على امراة ر حركة مجموعة اثرائته على بسرح ككل وبنلك صبح
 بباله هو الكفتر الرسمى الوحيد بعنرفه به عادي لمن اليابونيم في اياها هذه
 وحاصه بعد ن عر المبروت السبعا وبندك نهذاف حر حصن اليابونيم الجديدة
 ولكنه ككل في امين قادر على تكيف مع التطورات نهذبذ والاستمرار في انجاد
 استكال جنيته سادير روح العصر وطبيعه

وعلى الرغم من ان اليابونيم الإنجليزي قد جد امهوكه عن إيطاليا وليرس
 فيه امجد طابها قوما ارنيت بالشمسيات موميه ولاعياد الرطفيه التي تقام هيجا
 عرجانه والكومالار العامة وفي العصر السندس. بعد يتكن ن ساهد
 الاميري كوني كيم هو عرعر نميني ساهد شافده. وكلي معنية من قصه
 سارن وطيدون ونظير مفسه لاه فهم كل سر جرع امه م يسميح ايه كلمه
 صادرة عن همنه د ر ج وهو مبالغ الممر النامر غير اصبح مع اليابونيم
 نجومه ختهورا و محبوبا من امال حتى نشى لدى قدم عروضا موسيقيه
 معنيه من موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجه جاسود مهرج البلاط. ولكن
 يمزور الوقت رسي بانوميم الإنجليزي نفايده و شخصاله بمرهه من مثال
 هاركويز وكولامين، وبنظير العادم الخبيث والفنشق الابه. وكانت عم

الشخصيات الثلاث معجراً لكل الأحداث لعموم وعبر بظرفية، وكان الجمهور يتتبع حيلها ومخالفاتها وتجدداتها، رمزتها نهج ومعارفها، بشعف وأصمح بجهت كان الإقبال على مسرح اليانوميم في علاقة غاية الأسير اقبالا مضمع التطير

وفي مدافالم القصر الجمالي اصبحت كفسار جمال المسرح الإنجليزي على من اليانوميم على عام ٣ ٤ أنتج ماكني زيفرت مسرحية يانوميم مصممة تحت عنوان «ساموراء» وأعاد المسرح الماكني تفسير ديوكس ساج مصممة - الإبن الصغار عام ٩ ١٩٠٠ واستمر عرضها سنوات الحرب العالمية الثانية وكان الإقبال عليها مضمع يرغب فنون الفارو التي كانت تلك لندن بصمة مصممة في أشبه لأحيان وكان الإقبال حصة عليها في أمريكا في نفس الوقت فعاً بدأ على ن في اليانوميم من اميل ونس محرد لتتبعه الفكاهة والتضيق الوقت وهذا يدكرت بتفريق هائل اليانوميم لترسمي ديجيرو الذي يقول هه ٤ إلى اليانوميم في يقول كل شيء دون أن يقول شيئاً على الإطلاق

★ ★ ★

التصوير

التصوير من قدم لمصر التي عرفت الإنسان منذ منه سحيراً ناريخ وجرد على هذه الأرض و تصور المرسوم التي منجمله الإنسان كدائي على جدران الكهوف بحيث قبل بمراف كيميائية لأهمية ماوي لتعصه كفي هذه الكهوف في هذه رسوم مرسومة بالأصبع على العنق ويمثل بعض الحيوانات في يسانكه ويمرر ويصنعها موزن باللون الأسود أو الأحمر أو الأحمر كما توجد كموقف دينية عملت بوسم اليد على الحائط بعد بلع اللون على اليد و رسم خطوط حول اليد وطبع اليد على الحوائط ويجدار بوجود عند الأسرانيين الأصليين والإسرايالية الحديثة وهي زيف مصر

ويم يهتمر التصوير على أهمير الحجري عن هذه الصور البدائية في تطور إلى ملاحظة التناسيب والتفاصيل كما مستخدم التمثيل استخدماً خاصاً متلف نرى في صورته اليقظ الوجهي وصور الهيكل المتوحشة ذات الأجل العنيفة والمفرجة الفريدة والسحر الطويل جنتن الذي يندى من اليقظ وإذا كان الصبي يتميم من القوي والحيث يدرجته خدع التميز فإنه يستعمل مساعدات كمنحلات نايجها على أساس تصوير سمعج دي التميز بون أو سمعج رهي وفي كهوف سبيلج نجد صور نعل الإنسان تمثيل طبيعي في صور الصيد و الجوزل كمن الواضع أنها كانت رسوم بوظيفة سحرية أو دسبة أكثر سمها ونقصه صبة وكان للفنان حرية واسمعة على تصوير الحركة و نهاية بالأحرى أهمية وهما السحاصير غير العصرية بهدف أحداث تأثير ب صيد كما بعض الفنان صديت بجمها

وتصور لصحور في العصر الحجري إلى التوضوعار التي نسير في فكره بعبية أو مظهر لفرقة أو العصور أو العنان أو بعض المنحصرين الاهتمامية مثل جميع نعل من التميز ويظهر لأن المميز الجدار والهيكل عن يصنعون كالي الهند

الأساسي من الصور. همد مرزف الثمان النظر عن المصنعيين البشيمة للرجداد
لكونه لثكنكي رهي مرحلة تالية ووضعت بعض الرسوم السحرية استعماله
بعض الهذات الهندسية الرجعية والعنصرية بتمسيلة

بنا تباريع تحلى و. محمد بن التصوير فهد في مصر ومن نواصح ار
بهم كعمر المديج بالحياة الأخرى الخالدة قد منح في التصوير العسرى شامية
والمن السبكي مضرى عامة طابعهما المهر من عسرى ما قبل لاسرى وسعد
يبدأ نعايج كثيرة من الأواسى تصادية للرصة بالنصم بكونه نكي ثقت الضوء على
معتقداتها الدينية وسناتها تعجارى وبعد ذلك مع بداية عصر لاسرى أصبح
رجال الرثيمى نقص. كصوى هو الرمن على حوائج الصور والقصور ويؤكد من
يضمحل عنه من همد بهنن والتعاد زفى الية لا القديمة من جكن التصوير ف
مستقلا بدانه بن كى ماينأ يصفة عامة لمعت الهذات اها من الدولة بوسنى ضد
صحيح التصوي عن كعدان فثا مستقلا لا بن جدر بن نعاير المعهود في الصحر
المشابه والمجسة كانت بسمعى عن الفعدا وبك نرك العاد الأوسى إلى
بمجالا بعد بن ضفى الجدرن الحسنه بظفقه من الجدر بنم خطهما لأشكال
يخملوه بركة مع مستعد مريعة تمسبهه كصيف المصب ومن الفسغ بالانوى
لنسبة وكانت موضوعات الأتيرة نعتا كحماطر السيد والولام بقديم
الغريه والتمن من الممرر ويريد داء والأماك والعلى والتباكف نكية وهي
عهد بوب فمق موى د الصنى سم الصور التوضيحية على الأناك

وبد استنك إلى الاعريق هسنجد أو التصوي بى موارى فلعاب بطنح همد
طر الصر عرسومة على الأوفى إلى قلدها الرومان اما الصور لاصيه سوا
على الأوى م اكعدان فلم سسطة المصمود للرضى كف هكك العصور بفسرة
التببية من قبل وبعد حاوى كصور. ون الاعريق عمن جدارى في منتظر و نكل
وانس والور نكي بعدا بالنسبة لمطعمهم نكل كمن وسية للتببر وهي القديم
الى سعد بحدليزف تقديري إلى فن التصوير الرصاص الذى راكي نعتا فى
جرفه بسانى بصور الجدرن بوجودة إلى الآن فى مدينة بومى والى بسمت
بمرومة الصرىكو الى بستخدم الأكرار نكثيه على مصفى رطب بصفت بمرج
بالسح كعيبب وكان البياض مميك جد وامكن الاحياءطيه طلب بدة موية

مما سمح بصور وقتاً مناسباً لكي ينفذ عمله وكانت الألوان براقية مع استخدام الأحمر والأسود لتعدد مساحات التصوير كما كان الفنان الريفي يصور بمئات والأصمدة النوازل وفي شققها نجد نق كرسية بل يخدم بالرحمة والاسماع يربح دخل أسر أو الصغر وقد هنت أحيان الروماني بالصبر الشمسية التي يسميها دخل أسر مريمه به مستنيرة وسط الجدار في الليل أو جد ونهال منجب منى وأهم هذا الفن تحت الصور الفنية في برعم دخل القدي

وفي آسيا اقترب الهند والصين واليابان وفارس بأمر مختلف من التصوير لتابع من الجملة فمن الهند تشكل التصوير طبقاً لتعاليم الدينية ومن الشرق الإسلامي المصق بوجود في كهوف الجبال في ولاية حيدر آباد في هنو الفن الهندي جدي. بها و لها بالصو التي تبرز في سقوبها من الشجرة به التصوير بالألوان المروحة بياض البيض على طيلة فحة من الجص لتعلم وعليها رسم العار الأنفاس بالأحمر في احتفالية طيلة بوية طالب حصراء مع إصاعة الألو في أخرى وتحدد المعلومة التاريخية بالهيس أو الأنمو وكاتب الحجام الأعصاب طيرة ولوحى بالسيدة سيادة وهي ماطر كرجة بطشومي الغميمة كان التفتاح أصغر في معجم وعنى شكل مجهول مع أير في غيرات الوحد و رصاع الأيضام وحركات الأيدي من خلال الاستخدام الوحد للحد واللون الضو

وفي الصين ارتبط التصوير من نحت والسعر وعنى الآي مع عصر النحت الصيني صمته بالصو الإسطلاحية وعرقية كما كان تصوير الثمر الصيني أمر في يصفه بالأمثال الخطية الجعيلة وقد استحدث صمق الصبر معر حامة الكلفة معطيه من صبر الصبر والحدير أو ورق بخصوص و حاجت صمماي المرشاة إلى هارد فائقة و حمان صممي منوع في الصبر الحديريه و الصبر حلقه على شكل مناد أو البساتن مموطة في بوميات و غيرت صور الحديريه بالبرخه الضخمة في تو ح بالمعظمة واليهاء وهي تشبه إلى حد بعيد الصور الحديريه في الهند ومن المعروف أن الفن الهندي تأثر كثير بالتصوير الصيني

ومع بداية العصر المسيحي نجيب الفنانين تصوير نرسا والتديسين لكن نرسا الأولى شهدت صور رصيه كصورة الجملة والسكة السميكة و نسيار

والدعى ويعد عذراء الدولة الرومانية بانسيحية الخيس الصنوبر القديم من
 لشرق صور الفضة الذهب كرشية مموحة بالاربع والطير والشيء الخشب ويحرق
 الأيدي والفتن الكفيلة نرومانية على تصوير البسم بسبع والزمن والنبيس، ابتداء
 من العن. بعامر كما كم التمدن والتجوير والمسيح من الخ الكاشي

أما في العصر الإسلامي فقد اقبل البنون على استعمال من الحبوب في
 ربحهم لأن الإسلام يحرم تصوير الكائنات الأتية وقد استغن المسلمون في
 ربحهم عنوم كاسد والصيد والجمال والألوان والطين الصغيرة بأنهم كما
 معوها مع فروع سادة تشد من منقارها رطله حول رقبته. ويلاحظ أنه ربما من
 الحيوانات والطيور إلى الموقف في جالوس للصيد كدبب رسبو حيوانات حرافة
 ومركبة مثل الفرس ذات بوجه الأرض وكان كمنصور بمينون أو من السبع كس
 الذي عرف بالآلهة الذي يعمد على العنصر في الأرمية والحيوانية كما
 روعى في حارب المساجد والمصاحف سيك الكافار الخية مناً ثم من أهيه
 الجحاشي والفتن. وعندما حارن المنطوي سلعون. رسم الأشخاص اتحد
 أنوما كمن لم يسجد بالتميمه ولا بالنسب إلى وعرضه. أيضاً لتصوير على
 بيدي في أيام الامويين والعباسيين والفاطمية

وفي العصر العباسي لم يرد من التصوير إلا القليل الموطون كرو
 على المبرة والشمس ولكن تحول عصر النهضة إلى رطب لتصوير الذي كان من
 اور. والده الماس الإيطالي جيزو (١٢٦٩ - ١٣٣٧) الذي رسم لأول مرة كمنصوراً في
 حالة بحركه. وأهم يربو الأعمال التسمية في فريق. إن. كمنصور أو مع التمد
 أو انجاد بفترة العبيد. وكرر على بدء الصورة بناء كمنصور بحركه في مساحات
 وكثل وخطوط ذات ملاقاب جمانية محدبة. ثم جاء عرائسو ١٢٨١، الذي
 مائج رسم الأشخاص مؤكداً صفاتهم المرزبة في ثلاثة أبعاد كشيجه لاسيغفه
 لاكنسافا كمن المصنوع. بالمعمال كمنصور العنم والتمنوع. وبعد جاء برنيلي
 ١٢٨٤ الذي استغل بالتمنوع من عوصمات النجيه إلى تصوير كل مناس
 بجهة الواقية. وكل ما جاء في الأساطير الاعرفية في جمال هينر ويناعري

كأسد كمن النهضة في القرن السادس عشر فقد دبت عدة كمن في
 بيونديو دافنشي ومايكل انجلو ورافيل وبمبيو وبينيتو وشرودري وغيرهم

عما بيوماد ورافيتي (١٥٣١- ١٥١٩) فقد بلغ القمة في الفن والعلم في آن واحد ومن أعظم أعماله صورة «العتاة الأخير» التي تُمثِّل تمامًا من الميزة الجمالية بين الخطوط الرسمية والأغنية وسيرة «بيوكند» التي ترتدي مسوح القموص و «روح الشاعري» هي عبارة مايكل ماجو فلم تترك في نمت حسب به حسب هم التصوير أيضا عندما ندر صورة الجدة، به انطلاقة في كيسة السلسل بملاتكال كما صدم ذبة كيسة بقبس بطرس بروفا اها رجليين (٨٣ ١ ١٤٦٠) فتسار عماله بالكنيس حكم والنبي ويهام الأتوب وكفال الشكل المني كما يجد هي صورة «العبد» العالسة دالي بتسيو طلقا والرفة وسمان مع التكوين الاتاري الحكم وجمال علاقات بين منحتي بكتلة

وهذا سميت البديهة عظم «تصويرين الإيطاليين الذين اهتموا بالأشخاص وبالطبيعة في آن واحد» وهو بالشكل البشري والمسطوح الفنية بالقيم بتمسية فقد أعزم لوبيانز (١٧٧٠- ١٥٧٠) بالأساطير القديمة كما رسم الصور الشخصية أما فنيشكو وهو يبري هذا استقر! بتصور المباشرة والعمدة في كوين حكم و شكل وأكون بالة المروعة في الإنفاق رالوعى التذكيري

وبالتالي مع يقتصر عصر النهضة على فن التصوير الإيطالي بل امتد ليشمل ألمانيا والأراضي المنخفضة (سويسرا) وفرنسا ثم ينتهي في مرحلة متأخرة ذلها فمي أناندا بر دورر (١٤٩٠- ١٥٢٨) الذي مارس التفسير في العشب والتصوير النقي ذي السيل الحصب كما نجر طوكيوس ١٤٩٧-١٤٣٠ الذي قام بعن كثير من الصور الشخصية بكثير من التطلعات حكمة قبل في ريفر عندما صور هؤلاء وتخصيص عصر هنري الثامن

عما الأراضي شخصنة أو الوافنة فقد نجيت الأخوين القمصين هوبيرت هني ملك (١٢٧٠- ١٢٣٦) وحما فان ابلك (١٢٩٠- ١٤٠٠) الذين ابتكر استخدام الألوان الزيتية في التصوير وكان هوبيرت مأمرا باموضوعات الدينية والروحية اما جان فلد وبنع هني في خدمة واقع المياه البهية كما نجيت لأراضي الوافنة المنان الهولنديين الروند مر امثال روبير وفام ديك وعالم ورمبراند الذين جمعو بين المنيو الشحبة و فاعلم الصبيسية وكان روبير ١٥٧٧- ١٦٠٠ من القيم التي أجادت تصوير مروضات شتى رغم عن الصبيسية بالمكان في ميس الفوه

والإسكاف مما يحد على ممكنه البائع من استمرار كونه وصنفته وقت كاد يجهز ضيقة في
 'مساندا' وإنماثل. وكانت بحاجة على الجمع بين الفن والسياسة. أما طان دايك
 (١٥٩٩-١٦٥١) فقد نجحت صوره الشخصية كالمصير الذي يجمع بين الضوء
 والانعلاق والرضاقة واللمص، كذلك امتازت صوره الدينية بمبال الشكرين والبطه
 ومن أشهر إنجازاته منورة تشاري الأول منذ إنجس. ما جبرالت (١٦٠٦-١٦٦٩)
 فكان رائد كبر في استعمال الضوء استعمالاً بهراً كشف به عن القوانين الجمالية
 التي تحكم الفن والمز

وهي ميبايت نجع فلانكوتز (١٥٩٩-١٦٠٦) والجريكو اليوناني (١٥٨٠-١٦٠٦) وجوي (١٧١٦-١٨٢٨) وقد اشتهر فلانكوتز بصوره التي رسمها
 كبلات فيليب الرابع وكار من برواد الذين استطاعوا تصوير جو نفسي خاص يشج
 من صوره ويتبع به بشاهد. أما جريكو فقد عبر عن موضوعات دينية فكه كاز
 رائد في توظيف التناسيب لخدمة 'تعبير' الفن بحيث سمطانت شخصياته بوجه
 يوقع في السمو والرفعه. ما جريا فقد منح التصوير دفعا من ادم التاجر
 والمخزية اللذقة التي انتقد بها حياة القصور بما فيها من خلاعه وفسد تلك لأن
 وجه السباني ثم منه حراد ثم قواهر بلباسين الآخرين

وهي فريست طاق التصوير مضمور على الموضوعات الدينية رسوم الملوك
 والأمراء من القرن السابع عشر حين راد لأهمهم بمظاهر الطبيعة ومكان حياتها
 على يد كل من كلود ل. ١٦٨٢-١٦٩٠ وديوسان (١٥٩٠-١٦٦٥) ومع ذلك كانت القيود
 الرسمية على التصوير تعرض عليهم موضوعات ثقافية باعتبار أن المناظر
 الطبيعية والحياة اليومية كانت تعتبر من الموضوعات التي لا تستحق اهتمام كيا
 صوري الدولة وبالرغم من هذه الجهود نجح الصور العريضة والتي (١٦٨٤-١٧٢٠)
 إلى الطبيعة ينهل منها في عبادة، وذلك يعد أن رأى صور روبير في حصر
 فوكسبرج وأصيب بها عذابا شديداً فتمس موضوعه الصريده وأثار حساسية السطة
 وجهه للرئاسة والمكان الجمالي

أما هي إنجلتر فقد يد التصوير الإنجليزي العميم على يد هوجارت
 (١٦٨٧-١٧٦٤) الذي طرح في استخدام الأنوال بأنماط يستخدم أعز منه في النم
 الاحياء والسكان على مظاهر الحياة الاجتماعية فصاره ثم تلاه بيونر

(١٩٦٦ - ١٩٦٧) وروفي ٧٤٤ - ١٨٢) وغيرهما من مجموعته التي ظهرت في حوالي مئتين ألفي بياض عشر وثلاثين. يصور بومر نظام دايك (مجموعات) كما تخلق بعض المصورين الإنجليزي لمصور بنسبة ومحاولة سحر عو رها بالملوب بحليهم الذين مع هذا بجهن البداية ظهور خنرمه لأتباعيه في هؤلاء المصورين كونسدين ٧٧٦ - ٩٧٠) وبيرير (١٧٧٥ - ١٨٥) وكان إنتاج فيروز خنرمه القدية وحاميه في مجال تصوير مائل المجر والسماء التي جمعتا بعماسية فائقة تحت من استخدامهم لفضوء في وقاب مختلفة في النهار

وهي ظل الصورة الرئيسية التي امتد تأثيرها إلى أروبا كلها. تطرّف مصاهير المصورين التفتيش والتفتت من بلاط أدوك والأفراء إلى خارجها حيث الناس والطبيعة والتجديد اليومية العادية. وكان داهيد رعيم بدميه كلاسيكية الحدسية تتعين إلى استخدام الحظوظ بدارية والألوان العادية للتصوير عر موضوع عاد حاليه من الانفعالات النافعه. وقد أبعه ثلثه المجر لكن أعماله كانت كثير رها وحسنه بنية بحيث يمكن اعتبارها تهيبة للتدريسة الرومانسية التي بد أول رهاصاها جيريكو حتى حطم جر عد الفن كلاسيكي ورماسه في صورته عن كاريئة مصفوة مبيوز. وبذلك حدد الاتجاه للتدريسة الرومانسية التي تميل إلى بوموكان فيروز سية ونهاية في الحركات وإبرار الفن أو القسوة ممتجها بإثارة بعميه د من التصادف يعني برفع من أن برفانسية بمت قسمه في بوجداد ديلاكرز الفخمة بالنسب والحركة والألوان المبهرة. كان فيروز الرومانسية ثم يمتدز أكثر من الأربع آلاف من القرن التاسع عشر. بعد ديت وجنوب بياضها دمايا

ثم ريدت بدميه بوالجمية على يد كل من بوميه وكورييه. وقد بد بوميه بيانه في العجافه ساءا لكانيكانيير ندى همالج مسكلات المجتمع كالفقر والجهل والظلم والخرق. وبذلك صغر من لأغبياء ومضموني الحكومة بدمير. وقد حشرت صورته كل هذه الثماني في خلال التكوين المحكم وبزرج الكتل ولهاغ العطوط أم كورييه فقد عمو قسيمي أواقع من اسمي أهداف كل التصوير بوجه مصاحبة الناس على أنراك أعقد هذا التوالج. ومن هذا كاد بسانطه في استخدام العطوط والألوان حتى يصل مضمونه الاجتماعي من بأسرع ما يمكن.

ما يومية فقد انتقل بالتصوير من كواهميه إلى الانطباعية عصف من بحث وانغنى باستحداث اللونه بسبيل الاحساس الشمسي الحامله للصوره في عمله عميده وقد اكدت لدرسة الانطباعية النظريات القديمه الحديثه في تحليل الصور هاسمات منها في توظيف الالوان لعضاده بعين التجسس وبعيد انطباعه لم يتجزئ حد من قبل كذا اجالت الانطباعية الالوان المركبة إلى عناصره الالوانيه ووضع نساه معاد صفة من كذا الملون للصوره على اللون مركب بنوع اهتمامه يدركه بالمشاهد وسائر جوانبه لم يرهف الانطباعية كذا من سيره ورهيزر وديجا ونوريند

ما لدرسة الروميه في تصوير فكانت كمعظم مدارس التصوير الحديثه سلاباً من الكلاسيكية وانك يعبر بانطلاق الالوان إلى كل الاتفاق عير بالوضوح بحيث صحت صور نسجيم الكلاسيكي كذا كرت على الموضوع بين الثوار بينا لخصه مع تحريف الأشكال في عاده صياعها وقد مهد لهذه لدرسة دار جوج ١٨٩٠ ١٨٩٤ الذي تقى من استخدام صرديات لفرشاة لاجداث الاتصاف والسوح والعنى وهم يركه على اللون الاصفر او الكهرم الذي يرب به إلى الضم وعب وتنى الاعمال الجيدشة كما شاركه جوجدار اثره عهد إلى اتحاد الضيعة والكره مع مباله في تصوير شكل يصفه علة هياعها من جديد

من حاه ماتم بهمه فلانك وديزار مابري بها جوج وجوجا وعرضه عابهم في صالون جارس ١٨٩٥ وهد اهلي حد البعاد على المصانة التي عرضت فيها عابهم قنص انحرش وبحوث هدم النسوية المتحده إلى اسم للحركة كلها وقد حدد عيها هاتين ١٨٩٦ ١٨٩٥ انجاعتها في رهف المنظر واهمال التحليل الذي ينادى النوى بعثياد الحاكم بأمره في الصوره ويجب ألا تحده حدود او خطوط

ما جرحه لتعاطيه فقد انجيد ناعاً صلب على يني منى ورمالته فهم يخلون وخصص من التصوير ويخرجون بها: لآل ادب جوج إلى بعين الالوان بعلة صميرة نلعي في خصصا فنر ندى ساعد لخصصا لندمية الضوء ونكمه ونهد عرعو نادم انصوين غصطين يواصيمه ولم يعنى من دند

خدم لخدمته كقوة دتكر ما بركه حر اثار وما حققه بول سبالديومر على تلك السهج جعل لهذه لدر حة دورا فوريا فهورا في اوائل هذا القرن

اما الكمبرية فممرسة لاسيه وفي بداها بيلجيكى جيس انصور والترويسى انوار ماسي ويقتلها كيرضر وفونته وعوفر الى جانب التندوس اوسكار كورسكا والروسي دي جانسنسكي نقاد على ضاليم الاستباصيين وتكنها ععدت على الرسمية موصية بالهوة السجيرية التي ولألف هذا الرسمية بالألوان في عناوين صورهم الصادر الأزرق لتاندسكي الذي منح رسمية الثور إلى الكمبريين الحرة وخاصة عند صلاي بل كليه في عام ١٩٠٩ وكوب مع جاكلمسكي جماعة الا نعد بوزي نوبل يمد يداء التيريد فقد سعم فلتعمر على السكن العمر جرد على التماسيل الخمومية وادي لا يطفون على اية صلة بالواقع

وقد انعمه السجيرية إلى انجاز الأول نسو التمبرية السجيرية ورائعه الروسي كاندسكي (١٩١٦-١٩٤٤) في وانفس يعني التجريد الهندسية ورائده الهولندي فريدريش ويغه كاندسكي في ازدهار بالتصوير إلى مستوى بوشير مهملا لتشكل نظيرية في ابعده من المحررة التي اعتيرها أكبر شدة على السجير في الحقائق التقنية والاصغالية ما فودريال فقد درعم جماعه من المصير الذين محبوسا للثقل الهندسي الذي وخاصة المستطيل كدساس بالتصميم ومن المصير الذي تأثرو بهما الاتجاه الفرنسي وزعماء اما في سجر صيغته في بيلسور في ابرم المصير التجريديين فيها

اما التكيفية فلم بعد الصورة عده نقلا عن الطبيعة ولأن على عالم جديد جازع في تلك شخصي المنس ولقد فيه الأجسام الكمية والاصغالية ومحرمة مور اساميا وهذا بدأ هذا النهج جورج براك سنة ١٩٠٨ وقال عنه لافد صوكمير ١٠ ذاك يحضر بشكل ويرجع كل شيء في الكليات الحبة والجمادات إلى أشكال هندسية إلى مكبات مبهمة ١٠ وبيد التكيفية هاهي في سموات ١٩ ٣ ٥ ويكن الحرب الحادة الأولى حركات بناء هذه المدرسة براك وفرتان يهيمه وجوس جري وجد جاكوبسكو ليضم الهم ويبرغ بجه إلى درة اعتها النام لتكيفية وشا جمعت في هذا نمية

وقد استعز بهكاسو في جازيلس لأول مرة عام ١٩٠١ وبد حقيقته « الزرقاء » ثم انتقل سنة ١٩٠٢ إلى كنفية « الثورية » بهدف انجذاب إلى نفس اليناسي لفرسوج وبخبره إلى التكنيكية من ١٩٠١ حتى ١٩٠٤ ومنها إلى الميريالية وما بعدها وكانت ميريالية قد ظهرت ملازمها عند ١٩٠٤ نتيجة لأبحاث كرويد في الفن الباطل وقد انبج الميرياليين طريقتين من التصوير الأولى محمد عمر التجميع الواقعي والثانية تشبه الأسود التكنيكي بسجج ن الجسديين وكذا الصان الابدالي كيوكيو قد سمحت كونيئات مبرزة تتعارض مع قوتين الطبيعة كالظن بنجته إلى مصدر الضوء مثلاً أما الأيديس منطوقه إلى همد انكر عا اسعاد بانهاوية التناقضة تبنى فننخدم رمز الاحكام بورتق بالأسكال العنيدية بني هه فوق اواض مرسى نكن مع التجميع الطبيعي بها وهو نفس الأسود الذي يتبعه التسميريالى الأيديس ماكنى إيرسيس أحد رمماه الم يعة والرومى ماركس شاجن والهرسى ماسون والساسى

منجور

وبصفة خاصة فإن سموند هو أنحكم في التناثر بامناسره ١٩٠٤ هي لا يفتش أن يجمع مجرئاً إيماء بعد عقيان أن يتابع مداروه المصنويو التي ذكرناه لتدري مصدر لا يبدع عما يمتص « صورة » بالمفهوم لتقنيدين رأى بعدها ان التسميريديز ينجون إلى نجوين الألوان والممنوم والاحكام إلى دوج مر التوسيقى التي دراه العين ولا تسمعها الأثر وهم يفتلق كمناً لا نهاية بها فهم سيريريديزى ولكتيريديزى ود برون وريفيوسبور وموسيقالوون وممتعلبون نخ وهم اكبح ببول معنى عني ن من التصرير فادر عني حموا كل شكاز ب العمل الإنساني في ميجائل الأشكال بنية وذنبت ابده من عنصر اهل الكوم واسكها. بخر مدارين المصنور هي: نتيج الأخير من القرن العشرين.

الجبار

التسرد موسيقي الجاز في النصف الثاني من القرن العشرين امتثلأ نم يعين نه مثيل من قبل بالمسبة لأي نوع آخر من موسيقى مدوء كان كلاسيكي م سعيها الموسيقي الكلاسيكية مثلا نم نقفون إلى موس النفس في عظم ،رجاء العالم مثل عمل الجاز جوعم مرور ما يصوب هي أويده قرون عني سأنه وبعن الوضع بالقسمة للموسيقى السمييه السمييه التي يختص بها كل بند أو إقليم قدم تلك ظاهرة عني حدود هذا البلد أو كبلدن بحسابة والصريه له انه موسيقي الجاز عند ظاهرة فريده حر يعنى هي عالم موسيقي لأمه ،بجندت العالم كله هي صر لا تريد هي مصنف قرب دور ،ن نقف في عريقها أية سواجر ثقافية ،و جمر لظية أو حضارية أو عقلانية أو فكرية [إلخ وقد تقبل موسيقر جاز بالهجوم من يمي نعاد و المنقذين والأجباء الفخمية عني ساس أنها صحيح أكثر منها في ونكها مع ذلك نقل ظاهرة عابرة حذرة بالتمامل و لدراسة لأنها لا يمكن تجاهها يهدد البسامة وهذا الفصل لهم دفاعا ع موسيقي الجاز او محرم عليها وإنما مجرد تحليل لثباتها واستمرارها والمواهب السميية الكلاسيكية ور ٤ استمرها حتى هي البلاد التي كن من غير الموضع ن نجد فيها روح من أمثال البلاد الشرقية التي تأثرت في دوقها بموسيقى بالثقافات و ترقعات التركيه هي ايام الإمبراطورية العثمانية وهي إقطاعية تختلف هي جوهرية واستويها وعشوبها وسكها هي يتعصب الجاز ومع ذلك وجد المأخذ فريده انو هذه البلاد أيضا ويعصر من البلاد نى أصبح من لعتاد فيها الاستماع إلى فرق الجاز مختلفه وهي لمعرف نى المبانى والأندية اللمية والحضلات محتمله وهي فرق تلمس مجادة كبير ويخصه من حيال اكتسب وتوهمين

بعد عجز الثلاث حتى الآن هي الوصو ان تحديد مفهوم موسيقى جاز فهي بطبيعتها ضد ي تحديد فن يحدوه أي قاموس لأنها تدو الأولى وهلة راجرة

بالموسيقى والمزج والاضمحلال والتوتر البعيد هو التهاوؤ بينه والأنعام منسجعة ويعرفها صاهرون ببعون وكأى بهم منسا من الشيطان ذو بويه من الهجان أو نصفه من الخصى ومع كل هذه الموسيقى طيبة يمكن التفرغ بين الجيد والسيئ من التأليف والمزج وهو الواقع الذى محتل للجوار لابد ان يمزج العرف في سوء التأليف والبنين لأنه لا يمكن الممن بين التأليف والعرف بينهما لا يجد حد في الموسيقى الكلاسيكية فقد أتم بيتوفس مفهومياته التي وصلت حيدة عرفها من اوركستر الى عمر دون ان يؤثر جوده المصنف أو بداعته في الترتيب الموسيقيه التي كتبها بيتوفس ولكن الحال يختلف في موسيقى الصغار فتن يعب فيها الاربعاء دورا كبيرا فغالبه الجار يمتنع بحرية أكبر من صاوب الاروركستر الكلاسيكى لأى به مطلب الحرية هي اسافة ما يملو به من نعلم ونسات على شئركه ألا يخرج من الإنذار العام بنظمه بحروفه وهذا شيو خطورة من العرف لأنه ينفذ المزلت في التأليف ولذا لم يستمع لهم روح القطعة فسوف يصيب إلى مقدار يضمنك بالتأثر وسهول العربة المزهة إلى ورشه مدينة بالآلات برعجه ذت الخسيع يرتفع بمسوده عرف الجيز لكهن في تكوينه الذي يجمع على عنصر بحاجة وعدم الانتقال التدريجي بين السمات الصاحبة والادمان الخافيه وإد لم يتحكم العايف في عنصر بحاجة و التمسك السليم بحوز الجار إلى أى شء حتى لا يعب إلى الوسيس بسله وهذا الانتقال السليم فهم معتدأ في النونه الموسيقيه كما هو الحال في الموسيقى الكلاسيكيه ولكنه يعتمد على المصنفين الصريرى نعاذف بالإيقاع وقد جاز فارق ثانية ذو قل من الزمن في إهماد الحجة الموسيقيه ومن هذا كانت ضروره المزيى اليوسى حتى لا يهمل جسمه وبروده والصنعيه للأشعام والإقتصاد فى التلسمانه يهتتم بتوحيد الأسى قسط أو الأساير بكتها منتجب النعقم في المسم كاه الذي لابد من تصويره إلى جرب من آلة موسيقيه شعبي والمجيب أنه بالمع من الصعرات والتوزيعات التي يملر على الحار وتختلف من فرقة إلى فرقة إلا ان جرهه واحد يدهن ان ممتنع يجره عليه يجرى الاستماع إلى الأيقاعات لاروى ولا يعلقت بهه ديين لأشكال بوسيقية الأخرى

وهناك صماتمن ثلاث نفع الجار بخصيونه موسيقيه ممبره الاوى
 المثلوى والثانية الهارموني والتاقتة الإيقاع والمثلوى هو النايح الرمنى
 ثلاثهم و لأشكال إنكونه للمخلوعة والهارموني هو التوطى والتاكت المزيى بين هذه

فناصب كعزوب وبشكل والآن ماد لار الإنسان يدرج مخالفة القضاى كعزوع
 و استجابات على استهتاره الى الجار وبجانبه يصير إنساناً أكثر اثراً زهدود ولا
 لخدمه بالمعمد مرنناً إلى قلبه رنمل كخارد. هذه التبريمات لنوعه نهار سى كذا
 مدى إلهام هذا الفن وعموضه ، فحور دكس على هذا هو تعريف اورى بيمسوى الذى
 يمول إلى انجلى هو شىء ما يفسر د حى شخص ما ويحدث د حىة تأثير ما

وبضاً فى كلفه عار غير مبررة الأهم ولكن الأمريكس مسؤولون بى
 بطور لاسم أول عار جاز "مريكس اشهر فى او هر القرن لاسم عقر وكال
 يعنى لشارلر وكابو ينگلوف بسم" انتشار " نم تطورت إلى " جاز وبعاول
 الأمريكس " يرجع كلفه " جاز " إلى الفن الأمريكى "جاز" الذى يعنى "جيتج
 وينتج" ونقطة كلها انهم اصناف وتخميمات يصير إلى التبرعات العلمى والإتيات
 الأمريكى ولكن الأهم من هذا وذلك سمويـة حياة موسيقى الجاز وكيف تطورت
 وسنت بى هذا الشكل العز بمرقها به الآن والاعتقاد الضائع هو ان العاز يشا
 هو غرد افريقية ثم انتقل إلى مريكس مع المنفى التى كانت تسجن بالمبيد المنصريين
 إلى ألف في امجدية بدمر فى الهلندة - الساسه والأعمال الخطيرة بحث إلى
 ونسجم "و هيقها" فى انوارع الشاسعة نو حى أنجبال والصحارى بحث عن الذهب
 ولكن هذا التعميم ليس عظيم لأن الويلجى الأمريكى نم يكون انهم جاز الموسيقيين
 إلى لمارة الجينية بن كلى هناك الإنجيز والعوسيدس والإيطاليين والهنوديين
 والأنبان والبرغاليين والاسكندليين ونسبيس إلخ وهؤلاء الجاز كان لهم
 السيطرة والسلاح السيطرة ونم يكن من المعتاد ان يطور كل حد الفلتر بالربوچ
 الدين لم يكن بهم ى كان فى الاحتج بسبب الظلم والعبودية الواقعة على عاتقهم
 ونكر انهم " موسيقى الربوچ القديمة من "عربك اثرت عوى عند من السرد
 موسيقى الأمريكى عند استعمال المارة الجديدة كم يلوى هيرينكويسر فى كتابه
 سمورلا جمانى بربعى " لا نوعه وسلوكها كان يختلف عن الموسيقى
 العولكورية بحياة القطنه من اوروبا وإلئالى كذا تأثيرها اوى لايف عانها
 بواصحة القرية اما موسيقى الجازيين الأمريكى فكانت مشابه إلى حد كبير
 بسبب وحدة جاز التى تمثلت فى الموسيقى الكلاسيكية التى سادت اوروبا شاه
 مرحلة الهجرة ولذلك تجد الربوچ عند فجز اسممصر الفارسه وقد برعو على

عزف موسيقى الصار والتسبحرو إلى هذه الأسبانية حتى يأسأ هذه و بدالهم كله يعرف ما كلين الصار والعزف الربوع من امثال لومس .مستروج و. اي تسبحر ويد كتح كويل وساسي ديفير وسيربي يامس وحزوني دانسربج ومهمس براون وبوند 'مهمس وغيرهم وقد حصل الكثير من اليطس من امثال هراتك سينغر وبع كروسي ودين مارين من حمة الربوع في هذه الكهات و حزق بالفلل حاف ضخم وسهرة عريضة ولكن الميعة ما رالب معمودة نربج.

وقد حاولت بريطانيا من حمة أمريكا في هيدان الجار عندما يد التحفاس الريعة في طريقهم إلى حدة والقاهرة في رائل المنيبيات واستطاعو السيرة ينون مارع على مروج الاجيال الحديثة من شباب في جنيح نداء العالم وتحوذو في منورة تروى على كل لسي، واصيحت كل منطوعة يطعمونهم بمسألة قسبة متحجرة يهتر بها الشباب و براهقون، واستقلو من نجاج البر دماج والربوع صابرون كهادتهم في انتظار حفرة البالون التي ظل يمثل بدارا جديدة وشريعة على موميقي الجار الاضية وفلا حدثت العرقمة في امثال السبعيناد صلبا مصل الحافس من بعضهم البعض بجهة أنهم ساجرو بمسب وجانهم في صبح الظام مستحبة فربما بينهم ولكن لا يعقل أن تكون الفرحات سبب في الهيا؛ هذا يجد صاهر في أيام منوبة فالولفح من الثقافس ومنو طريقا ممدود بعد ان انتهت لألحس المسومة التي كانت تمل في اثارهم واني عرض فيها قنحة لقس و'نوجد التي كانت تهب بفس السيف الذي يبدو في عيون نضرب الصافية الثانية وعاقبوا الحرب الباردة بكل توفرها ونهيدها فثا أكتب أشعة ويد معالم يعرف معنى 'تغفر الصفي حتى يحن القوي' كخيرة عاد الشيف نى تدوق لوسيو الهادة بالمسمة لمرجة في بعض منجمنيات بينهوي وموراا هذه حوكت إلى مشهوراد خفية ممثلا بدى جمهور الضباب بعد توزيعها من جديد بعد أن كان عرسى الكلاسيكية ضايل بالاسمكار على ساس بها موسيقى الأنام والأجداد التي كن عابها الرمان وشرب ريقور 'تفاقد المومس داري دولانوليا إر حصر بعض قد انو عندما مره شباب مسنة بمسبة لأن المنفس مولي الجا من هر ربي حوى والف يلقى خالد بيها الحوى لآله ار شهي عممة يمنج الجسم مائية وي كن بمن السباب قد معروف وشد من العياء المنيحة بعمدة في جمعات الهيير والمال من عن المنافق لاجنفا غير إلا أن الأعلة

لا يمكن ان يحكم عليها بالانحراف فانظروا كثيرا ما يندفع حبس الحقائق منهم عندهم ان دورهم التهم وكشف آخر بعبه جملتهم هم يهون ، ا ليكن ما يكون ، وعندنا سألوا جون كيني عن الحقائق عن هذه القضية الحرية القهارة البطيئة التي لا تمت إلى أسسهم التقليدي بصدده قال إنما وبعد بها الأيام الجعنة بنى بن نمود تلك الأيام التي فيها يروا إلى أمريكا معقل الحقد استمرت أياما ممتدة وعندنا منها يمتد ملايين من الجيهاة وهذا امرها معه بعدة مرة الجار إلى موكه التبرج.

يقول الأديب المصري ندرية جيت في كتابه « حالات في الكونجو وهي حكاياته التي كتبت عامي ١٩٣٧ - ١٩٣٨ عن رحلاته في قلب القارة الأفريقية يشرح لنا الحجاب والإيقاع الذي كان يرقص عليها الأهالي في ضوء الكشم وسك الدخا بها بعض لأشياء موجودة في جوار الأمريكي الذي منتم إلى في رحلاته حول بهم الكنديسي وفي الولايات الأمريكية من أقاليم ولاية ميزوري ونورثداك و يقف في سياتل ومينوريت وبيو ورفيس وبنك انشاد الأمريكي برودي عيش هذا هي كتابه «الأمريكي المعاصرة» يمازح ندرية جيت وهو به فلم يستمتع بهر مستعير عارفي الحار والكشم أنهم لا يملكون شيئا في إيقاعه بوسني الأفريقية جواضح ب بيش جيت ا يحصل من الحو الذي يفسر له الأمريكي ومن مؤمنه الأمسي في الطريق حتى لا يكون هناك ارتباط، عطفه بين الأفريقيين والأفريقيين لأنه لمعت بعبارة في المعلومات التي يترفعها العارفي الأمريكي عن بوسني الأفريقية، ولكن العبارة في الأصل التي انحزت منه موسيقى الحز رأصحت بعد ذلك من المراث الذي يوتر في بوسني المعاصرة هو « بعبارة مبسرة» (عبد ميسرة وحل رأى بركي ولانوف في كتابه « تاريخ مصر في أمريكا» يركز فكرة ندرية جيت عندما يقول أنه من الصحيح ان الحار الأمريكي «ندى أصبح فيما بعد عديا قد أصدر من أفريقيات ولكنه أتمج مع موسيقي وأغاني أنها جرس الأفريقيين مع. «البرينغلا الإيمالية» والملاصكو الأسياقي و بشارة مصر بغيري والعوازي الروس وموسيقى الرقصات الأخرى مثل البوبكا والحاطون وعيرف من الرقصات الفولكلورية المعالمة في ذلك الوقت.

ويختلصه مغلوب دعائي الجدار من التلويط، يمنع في أنواع الكوميدي، الأخرى التي تلويط هذه أذا قربة وحسية وتنقسم في ثلاثة أنواع بالنسبة للرجال: تيهور وباتريسون وديمر وثلاثة بالنسبة النساء: سوهراسو ومهر مسودالو وأطرو ويجب فترت الأصوات على هذه الترحات. منفذلا حتى تقوم بالايوار، بمصنعة لها في لاويد أو الأويريب أو المسرحية نعلانية، ولكن معنى الجار لا دعماً هذه التسيير. المصنعة ويمول في الفن شكل بتلاتلته وعميقته من المصنوع حمسره داخل هذه اليد. وأيضاً لا يتصرف نمره أو القتلوه في الصيرت بعدد ما يسرود القصة على التعيين عن دعائي لأغنية التي يسمى بهذا معنى كان صوته مصغراً بوجه طبيعة أو خطوبة وصلاية. ثم كما نجد في الفن أودر كنهيت باستلوب الحار وهي أودر موزجي وبسره التي ارد. محسّر عام ١٩٥٣ ولأقرب بيضها كيهير ومن بمعين الزوج ذوي الأصوات. نسخة المسخو مه نوبس لمسرحية وجميعهم يراون وسامى تيهير ونكر همد لا يلقى در كل أغاني الجار من تلك النوع المصنوع المالى "خمسة" فهناك انعام اليكور أو كجار الحزين الهائى الذى يلقى في هذه كة إلى برجه غابراً تيهير التي تسمى كالمكان قبل النوم وهذه الأغاني تمتاز بصدى الإحساس ورهافة وهي تعود للمصنوع الأودر لا تسمعها. تعانها الأسريكية حتى لم يجد الزوج منفذاً نهسوى حية عن الظلم والاستعير، براهمى على عاتقهم سوى هذه الأغاني التي تحكى قصه النفس البشرية لعذبة في كل مكان ورواى. وقد برع في هذا النوع الهادى دث كج كوك ووزيب مالمهم وراى تشارد ويسيرلى بى على وهي عن يخفض فيها مسود يسمى درجة لا شك يمنع في بعض الأحيان.

وقد يطلق المنيخ من الأجيال الجديدة أنه لا توجد شمة علاقة بين نجد. بـويسو الكلاسيكية إلى السار هو لغة الحياة المتطورة المتحققة بهما موسيقى الكلاسيكية هي لغة الحياة التي جعلت وحيد بن واثيب ونكهم لا يسمون إلى العر نميقى لا يمكن أن يصير وانهم يو خوفوا أدابهم على يوسيقى كلاسيكية لأدوموا زمانا يصعب الاقتلاع عنه لأن كالمصاع إلى يوسيقى ليس سوى معنية سويد للجهاز العصبي يتجسم من خلال لأن على ألقاعاد معينة وجعل موسيقته زاد. مبوب محير وبالنسبة فير الإنسب يستطرح مدور ية أنعام في حاله التكرار والإعادة معان مثل النسخة الذي لا يستريح إلا على كرمى شرار لا جواره العصبي يعود عن شرار الكرسى ونوبها يشر أنه فير مسريح وأوسيقى كلها

وحدة وحده من الانهية بعيدة إذ إن تلك خاصية لتونه بلوسقيه ولكن استعمال كل ملحن لهذه نعمة يعتمد على كرمه هو وهناك موسيقي مشهور ادعى بجداره أنه لا توجد هذه الجودة لمنطقه بل موسيقي النحز الآخر كـ "بوسني الكلاسيكية العائيه برعم أنه لم يكن أمنيتها" بعد رحى بوسنيك التسيكس التطويح بصورجناث إلى مركب على التمدد الثاني من القرن التاسع عشر ه هاش جوى شعاع الكسيسبير وعاشق الربوع ودرس اجامهم ووجه في صنفها في أغلب مهنهقوى لنكل هذه خمسين سيمفونيا مشهورا أخلق عليها عندى العالم الجديد لأنها كانت اكتشافا بالنسبة له ولأن تعرف معظم أوركسترات العالم هذه السيمفونيا ولا يستطيع من متفهم ان يسمع منها على سبيل انها موسيقي جاز لا تدخل في نطاق الكلاسيكية

هو صبح الهولميرف الإنجليزي جورج ورجى كولنجود عطيه الاستماع إلى خرميلى على أساس أنها عملية تصفيه سري دحل وجداى يستمع بحيث تكون في خياله صورة متكاملة مسعمرة جزيئاتها من ذراتها ويجازيه المستحضرة الدنية ولتظلم هذه العملية من مسجع إلى غير خلافا بجمامه الأصابع لا المسألة ليست مجرد أسماء وألحان و اصوات مجردة نص إلى أدن ولكنها عطفية إثاره للمواضع الكاملة من تطهيرها داخل السمع ومن هذه كان الد حه لى يشعر بها السمع بعد الانتهاء من سماع مقطوعه جاز مثلا لأنه يشعر ب كيانه الداك من الكمال قد بعد يصرخ ويستبدلها كانت الألبس صاخبة أو خسة، ويكر إلى توقف دهر السمع على سيار المقطوعه مجرد نجان عك تحولت هي هذه إلى متجيج وصياح وسراخ ك معنى له ريانالى سمون الاستماع من ممعة الى ممعية غير محتلمة على الإطلاق وكف يقول قووى رمنشرونج إنك لى حب الجاز لابد أن مريت معنك سماع معه وهو جرد من يعودك إلى الد حة المسية ولكنك إذ بحثت فيه موقفي بمقالك وتفكيرك الجامد فستجد حاجر في الماء بملك وريمه و ممعية في الجاز هو موسيقي الأتلاق والجال والعوية مثل الحياء نمانا وضعف الصم عارف الجاز يحتوى يد نيكولر في فرقة رمنشرونج مثاله من النوعه خرميههه حو يجره باتقان فصرخ فيه نوبس "رمنشرونج مثالا لا مويه موسيقيه لمازده الجاز سوى نصاب قلبه وحداها شعبها يبيع دكاث قلبه شموك نجرى بختاه هي قروب سمنشرونج وصبح الجسبح حدة واحدة في السدة واليهجة والأصلاق

و نعيمه

الخسوف

الحرف من أقدم الصور و كثره انتشاره لعدد أنواع الحرف والحرف حلياً
بحركاته المثلث السبعين ودرجة حركاته وكثرة حركاته مستخدمة ومطلقة فيها
وتعني وإذا كان الحرف يجمع بين الف والضميمة فإن ضبعه لم يغير عنى من
ألف المبدى وعلى الرغم من استعماده فيكونية بصيغته في القرن العشرين
فإن جديده ظل كما هو إلى حد كبير. ضلال يبرهن أن الحرف لا يجمع
الحرفين ومماثلة لتقنيته وحرافته الفعلى التى لم حركته ويمكن تشكيله على أية
صورة وقد كان يجمع بصيغة عامة على شكل الأسطرىة والفكرة والبيضة و السروط
وهي الأشكال التى تتجمع لتكون العلاقات تختلف بين نطق و الحسم والحافة
والقاعدة و الحسم وهي أشكال يجرى به بطبيعتها وفي كانت قد ثبت قدرتها على
التقدم ببعض الوظائف المعينة مثل تصوير الأشياء وحفظ الطعام و نشرها
وتجريد هاء وصنعه شفعه ونية الطهى ومواظبة الحج وقد عبر في العصر
الحديثى بتأخر على أواى وقد من الحرف لاجرم بصيغته مبرهن بمرسوم لعماد
و حركاته وطور بناء

وكان عصرين القدماء كما يتقدم زاد في مجال الحرف كما كفو وادى
المصوير والعمارة والذهب عند التوجه لتجديده بمرور درجة طبعة من البنية هي
صناعة الأواني المعدنية وامتداد التطور في إنتاجها حتى تحولت إلى نوع من
التصميم والمائى المسمود وكان لهذه الأواني وظيفة دينية لتعكس في حطها نظام
الذى يربط به حيث في مقبرته حتى إذ ما هبت فإنه يجد ما يقتله عليه في النخلة
نفسها وقد روى في تشكيل الأواني الحرفية من فكريه مبعثه مع طراف الشايد
والقبرة بصيغة عامة لأنها كانت تملك جزءاً أساسياً منها

ويشكل من الحرف عند سبعة في البلاطات الحرفية نرى عبر عليها هي
نحوه يرجز من الطبقات متعددة وهي السلاسل الحرفية مستخدماتها في

حور عين وتروج مشعلها بين المستعبدات التي تقتصر على الأشكال المثالية من
بيروز والبلطات ذات الأشكال البارزة كما جاء في مدخل عسكرد الذي وصفه
فيه صفوة الحيوانات البرية لا تترسومة على بلاطات خزفية مرسومة على البناء، بل
ارتفع ثلاثة عشر متر فوق الأرض

ما الإعريق فقد برز في المدفء هو + على مستوى الصفي و الجهاني
فقد استبدس الأواني الضخامية على عمود الرخ و القليل بالفضي وغير ذلك من
الخزف البني وبنيت بيزرد خمسة الفخار مزججه ان حتى صناع القفاز كل من
الشعر دحية تيب وعليه على الأواني في يدي لأجر بشكل البعوض، والهمسة
الحضيه واخرجه الهندسيه التجريديه بطبيعتها في ذات حرفت بأشكال سلكي
الطبيعة خزف سهل إلى السجريد أبيض وبنيت كل المزه من سلك من أشكال كس
الهندسي في ذلك الوقت وهو ما جعل في مجموعته الأواني المنحنية التي عرفت
باسم + المصور رئيس اكتسبت في حين ديبيج في أيا وقد عهد هذا إلى
بصفة خاصة سلك حاد + جميل وبنيت دجيبس تجمع بين الرقة والقسوة
والخزف بالترجيح لبنى على اللون الفاتح للظن كما يجمع الإن بين الخزف
الهندسية والأشكال الأدعية في موزم برزد إلى معمار ودلالات معينة بها لا تخرج
عن سطوحها اليد في

ونفس في معالج الفن في كسفة وبيوز هي تأريخ الفن العاد إلى تعدد
شكال الفخار التي استعملها الخزف بالأواني كالأشكال معقنة، يقل بشكل من
هذا الأشكال يحقق المزه مع ومن هذا الأواني حرة الخزف، وكما في الخزف
وجره من وجره مزج النصب ببناء ويزو نمر وجره أثريث أو البهم
والترسوم التي وجدت في هذه الأواني كانت ذات فائدة تاريخية عظيمة ذلك من
العام قدم من حالها صورة نوعية الإحصائية اليومية قد ظهر ناتج الأعريق
بالأصم المزدوجة التي تتكون بها كمس وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس

وقد حلت الآثار الهندسية والحيوانية عام الاهتمام بالأصم بالاجتمع الحضريه
والأشكاله لم يحدث ان انتمت إلى الترسوم الأدبية على الحرف يمثل هذا المثلث
توسع فيلاحظ أن الأشكال هذه الأواني يمثلها هي ولكنها تدل على رجحان
في النسب لأن عسكرد هذه الأواني كغير يعمل تحت تأثير مدرسة التصوير

المساندة ويخاطبه هو القرن الخامس قبل الميلاد وفي الفترة التي اد هيها
الاهتمام بهه نمرأخ بالأجسام بيشرية على الرغم من صغر المساحة المختصة
لرسم لكنه مع مرور الزمن تاجرت صناعة الحرف لأسجد لا يمكن بسديها
واو شكك على الاحتفاء بهما هي القرن الرابع قبل الميلاد ومن المحتمل ان يكون
هكباد الإغريق على مثال الدارس قد أدى إلى هذه النتيجة السلبية

جكار الأيونيين، نجل حافو من أمها الصغرى وينظر على إيطاني هند
القرن السادس قبل هلالا. قد برعو على تشكيل الصفيال و عمال الخزف،
زر حرفي ميباهيم الصغيرة بسلطات من الصن الحروق الذي صنعو منه أوجا
توايه على هيمه شكل دمية مجملجه بونت باكو. تثيق بتناسيه مها جتبر
عملا فريد من عمال الحرف المرمقة التي نهار بالحسوة والتولا والملاسة إلى
مستخدم لأيونيين بتمثال هو تشكك بولنت والبلطات بمروسة بويه
وحاضيه بلاطار. كسيف اثر تشبه الأشعة استعجم هذه الحلفه عر صنع
السمائل التي مذكوما بالماهي الأيونية عتكره وعندما زهرت مبيد ووف
رسيطود على إيطاني استعجم الجوامع الصاخ لأيونيين الذين دخلو في
الحرف. ككه بم فزهر لانسراف الرومن إلى فنن بماراة انصا و تسهر

و: كانت هند قد صرعت في الحرف في صنع مائل غلاهه وواو
نطوق بعايد كان بصري الشهير بالخرف الإلوي والقباشاس الذي بلغ درجة
مهمية من البقة والبوية وهو بيس الإبناء الذي بضر في اليان مع دحوا
الحقيد اليونية من المسن لث بياي ع طريق كوي وان كد الأولى اليونانية
محل فر انعال إلى مائل الملية وبعض التتميلات الاصطلاحية من خلال
الرسم التي وجدت عليها

اما العميدة الإسلامية فكانت لا مبل إلى الأسراف في الرسم والذخ وحفنه
في المسن الإسلامي الأور وهما على الأرجح في استخدام رمي النهر والقصة
وهيو تلك من مظاهر الشرف التي ممد في الحضارة السابقة على الحضارة
الإسلامية لذلك يتك نهار العربي المرمق د تيرين ميسو بهو هو املة من
التمثال محروفي نم نم حلاؤه بهمر عواد أنس تكسية بزيق عديي يجعله نديا
مالمع على واني النهم تفضة كذلك مستخدم المصنعي الحروق مرجح في

معظم الأجيال لم تنتج حركات مستقلة مع تحليته بحروف دهميه والوان جميعه
 جديد ،حال الخلقة الخليفة الى قمة هيبه رفيعه وقد سهر العصور المباسم
 فبعد بالتحرف دي البريق المحدثي 'دي' يشير في المراق ومصدر وسائر معالم
 لإسلامي لا اعتار به من جفان وروثي جعلنا اناسي يتخرون باقتلاكه كذلك ردهرت
 هذه المصاحفه في نظار بحريبي والاندلسي واستهز به مدن صيف وغربله
 وينصبا ؛ مستخدمت في رجوقة الاواني بحرفية والحيرانيات والتطور و لأشكال
 الهندسية و الكمادات المختلفة ويشبهه في الحروف الاندلسي نظيره في انفراد
 الجوزي إلى حد كبير اما انموذج المصاحفي فقد جمع بينا في في الحروف دي
 الجزيي لخصي وينمو انه انكم لأول مرة هو المصاحف ديعم ان بعض الحروف
 يصنيره في ذوق مسره إلى العراق وقد تعددت نوب هذا مصرف كما يستند
 موضوعاته بحرفية عند الفاطميين كذلك فهي أكثر ما اصاب به الخط التركي
 'نصف المشرقية' وبالطائف الصليبي وقد امتاز هذا الحرف بعلوم الزهر
 والبهانات المبيحة وكانت أشهر سرائره امسك وكوناهيه

وعلى الرغم من ان في الحرف ثم يرتفع كعقدته في عصر النهضة وما
 اعطيه من مزج فنية استحق هذه النظم بطون التصوير والنحت والعمارة فبانه من
 مستطيل يجمعه القيمة الفريدة وإن كانت على مستوى شخصي بالقيمة لكل فن
 تنفي حقة يبين ان عدم دهماره يرجع إلى ان قيمته المعية بواجب إلى تحلف
 بعد اكتشاف مواد وحاملا على أكثر سمائل ولذلك يعني انفس إلى حد ما
 عن استخدام لأواني الصخرية وبعد التورود مصداقيه والتثاقم الكتابي فقد
 هذه لأواني قيمتها الفنية واصبح في عرق مهجد بالادب؛ لكنه مع
 مطلق لصون العشريين بدأ يصدر جديداً صنف أوجه إلى التي الجمجم بعد ان فقد
 مكانته الأبره في امر المصاحفي و صبح شئو الحرف على مستوى العالم كله
 يبعون بالقيمة المصكبية فحرة تحرف فصمو مع لوحات حاضرة وبياتين
 صريده قد تجد الحجب عن الوصل إلى هههه الفنية كذلك على بجانب
 المصممين إلى الظهور في البلاطات بصرفه والمناضي غير ذلك من ممتلكات
 الديكور بصيف مما يوضح ان في الحرف فخر على الوفاء بالاحتياج الإنساني
 الفنية سواء كانت جمالية او تعليمية

★ ★ ★

الدراما الإذاعية

الدراما الإذاعي في يعتمد في مضمونه إلى جمهور كاتلين على الصوت سواء كان صوتاً بشرياً أم نجماً موسيقياً. م ي توج من مؤثرات الصوتية وينفذ فهو من صميم لأنه لا يتيح للحوامل إمكانيات متعددة للتعبير وهي الوقت نفسه يحرص على توصيل الصل الدرامي بكل أبعاده إلى المستمعين. وهذا التجدي يشكل ميزة للكاتب. يمكن من صول الدراما الإذاعية في حين يعمل عنيفة في مبيع الكاتب الذي يشعر دائماً بفجر الصوت عن التعبير لتكلم ما يريد من عنده الدرامي.

فهر منة بكتابة. يمكن لأنه يتيح له. مكائنات ث ثنائي للدرام غسرحية أو التسمانية التليفزيونية التي عهد مساهمة معاصر الصورة جزئية امية والمحد. الكاكر بدر لا يمكن بمافي طرفة إلى صصم نوحية وحادثة يعلب على عنصر التأمل والخيال. ص الدرام الإذاعية فتستخدم تصويد البشري والموسيقى. مؤثرات الصوتية كقوام لإثارة خيالي المستمع الذي يشارك. مؤيد في تخير مستمع ومواقف والمخيمات متتابعة من واقع تجارية وخبراته شخصية. انه بصير الشخصيات مماز على عهد مساهمة عروها في حياته. وبالتالي تكون الدرام الإذاعية عديم إلى نوع من السجوة الذاتية المميصة. ص في الدرام غسرحية أو التسمانية أو التليفزيونية فليقتبه المخرج بالسحسباب المساهد التي مساركة في تشكيلها مؤلف و مخرج ويمثل وعينسو المناظر. مافتي: الإصاء. وماز ما تذكره بتعصيمات أو مشاهد جبرها بضمه. خاصة ن الذي مهتكة في حابعه بالإصافه إلى الآن الفر بشكل الأياه أو بحاسة الوحيدة لتصل الدرام الإذاعية والتي تتج بحال أن يطلو أثر علقه بفجر عهد ي ساج موحى به صهيماي أو تليفزيوني.

بهذه ميرة منه وإبداعية يمتلكها الدرام الإذاعية التي لا تملك مكانه كاتون الدراما الأخرى. فتؤلف يمكن أن يخطو بتسميع إلى حواء المصداق إلى صفاق.

بمجرد أن و إلى أية بقعة من دجاج الأرض من خلال تلميح سريع في الحمار بن الشخصيات بالاضافة إلى المؤثرات صوتية بوحى بالجو خطوب ويكتفى أن يذكر بتدريبات على هذه الشخصية ندر ما إلا أنه يشجيره لتى كبتها و خرجها اوريدو ويبدو في عام ١٩٤٠ بعنوان نهاية العالم أنل، وهو فيها انشراط تكونه من العصاة انشاد حتى في كوكب الأرض بحيث لم تعد هناك سوبر ساعات مهندسات بماء الحياة على الأرض وكنت الدراف هجوتك ومركبة ومقنية ممرجة ان النادر في نيويورك حرجل لأهتو هي الشوارع وناحتر عر فحاشي بمجرد الانتهاء من رد يحق دراديو

هو ندر ما المسرحية و سينمائية و تلفزيونية لأبد من جميع كل بشاهر والشخصيات بصور مرئية ملموسة وهذا التجسيد هو الذي يستهناك كبر قد. معكر من ميزانية الإنتاج إن لم يستهلكك كلها هذا إنتاج الدراما الإذاعية فيصير على حور مؤثرا و يخرج و متكلن ومهندسى بصوت ويكلمه الاستوديو بأجهزته التي يجب ان تكون هي هبهي الكفاءة حتى لا يبرز على عملياته الوصين المتقة الى سمع هذا بالإضافة إلى اهتمام بمعين دوى الاموال بصيرة و توجيه بالشخصيات التي تودها **فالمجسم السيمائي** الوسيم ده التمدد التعميم لا سمع به وسامته ومحرره في الدراما الإذاعية بل إن هذا المصدر الضعيف كالم الضعيف في اسعد جز حبيوت بحم السبب كسلسله وضعيود جماعهه في عصرها الذهبي وذلك عند عرض أول هيلم ناطق به وهي اشلامه الصامته كانت دواء سيعر دموع المنحرجين وتطلن لأصقهم وشجوبهم المسكن نكر ان قينه تاملو به خاز منكفهم بدرجة التفهقه ليس لأنه كان فيلم كوميدياً و لكن لأن سونه بصعيد مسرح حدث محارقه صلاته بين ما يوديه وما يمكن به فما كان مهم سوى ان اسحر بعد بيله الفرحان الأولى حتى لا ينفذ بعينه سموعة من على عرر السجوية

وعند يد على ان الأصوات الحرة تبا إمكاناتها التعبيرية بل انه نجد بل الصوب الثري كمر بطقته الغريضة والعميقة كان احد أسباب تألق عصر حريم سيمياء والتعبير لانه خلف اعداد جديده إلى دراهم الجمهورية والادالية وذلك من المسود اداة تعبيرية متكاملة استطاعت ان تجعل من الدراما **إذاعية** هذا به نماذجهم صوية روه وسودك

ويظهر نهجها المعاصر: مرتكزة من الدراسة الإبداعية فهدفه يستجيب نظر المؤلف الإبداعى أو يثقل بمصدر لإمكان من عدد الشخصيات المر يقدمها فى عمله الإبداعى حتى يسهل على المستمعين استيعابها وادراك تفريق كل ما فيها. وابتعاد الصريح الذى بصريها. وقد يهتم عليه بالتالى تجنب اسخدام المبالغة بعينه بل يصبى فيها و يسيج منها ر. قد حاصيه معتمد بصرى ع. وقد ادى هذا بدوره إلى انتشار التمثيليات الإبداعية القصيرة بدرجة ان التمثيلية التى تدع على حدود نصف ساعة مسجب النموذج الشائع فى معظم محطات الراديو فى العالم كذلك فى المسرحية التى لا تتجاوز عشر دقائق أصبحت شائعة ايضا وخاصة فى برامج تنوعت ما السهولة التى يعتمد لها مدعاة فهي اقل تنوعا وتكاد تقتصر على برنامج التثاقيف موجهة للصغار

أما التمسلات الإبداعية فتتراوح ألفتها طيفا بين ربع ساعة ونصف ساعة على أكثر تقدير ويحرص مؤلف فيها على وتوضيح هدف التصريح التليمى فى كل حقائقه حتى لا يفسر بغيره نظريه فى مآفات التفاصيل الجانبية التى يمكن ان يرد فسط على سبيل تأكيد هذا الخط الرئيسى لا ان يصحح الاهتمام به كذلك يحرص المؤلف على ان تتشكل كل حلقة ما يسميه الوحدة فتنورة التى دمجها شخصية مستمرة إلى حد ما وع كان من الصوري. ! نجد هذه يوجد فى كل واحد العمل ندرى يتشكلا فى النهاية صيته العامية تكلفه

ويمكن للسرد الذى يقوم به راو أن يكمل دورا حيوية فى الدراسة الإبداعية قد أثبتت سمات السرد بجمهير بالتكلم بجمادى بضمض باده ومرسور ويدرس ايلو وعيدهمه هي هذا المجال ذلك ان هذا السرد يساعد المستمع عند اولى هذه على الامساك بالخروج التليمية التى يتشكلا منها سيج التراف الإبداعية هيومن من علاقته به ومن ارتباطه بالعمل الإبداعى ككل خاصة إذا كان صوب الراوى معبرا عن نوعية الأحداث الجارية ويعب دور عصية سواء كشاهد عيان يؤكد مصداقية الشخصيات والأحداث أو كشخصية معصية كى كصداق الذى نلور فيه كل الشخصيات الأخرى

ولكن اسأل السردى كذا : المؤلف الإبداعية عملية جريئة بين معظم هؤلاء السعد فى الولايات المتحدة الأمريكية مثالا لتعدد أنواع نرى الإبداعية

مثل سلسلة التهريرة التي اشتهرت باسم «أريد الصابون» والتي تدفع خصيصا
 بربكات اليهود أو الهجائن أو المحتالين لتفعلن وقد سخر الهمزجر بعد ذلك
 بعض النقط في محتملاته لعدوية مثل مسلسل الجري والتحدياد الذي لاقي
 إقبالاً كبيراً عند عرضه في مصر وعلى الرغم من أن هذا الصرخ من مسلسلات
 الإغربة يفتي هويوماً عاد من وجهة نقد وصورة أنته له عباد في نسخة
 لا تتهر من لأعداء بلغة بالشخصية الشخصية دون مرور بالأساطير إلى غيره
 من أية قيعه فكرية أو ثقافية رقيقة قلته لا يزال النواف الإذنية أو التلفزيونية
 أنته ندى الحب بسمو تشغل بوقاً في عهم بتقنيته و جحرى

هناك نكح مسلسلات لأطباء التي تعابر يسمى نهجوم ونهم ينكس
 سمعية والتفنية من كبار الممار ومع نك هار شعبيها من الأبطال لا يمكن
 إنكارها كذلك هناك مسلسلات الهميمه التي نهمه أسست على عنصر التشويق
 وذلك بمرور كنعنح بصريه هم حياضه في البحث عن المبرية ومعارنه
 كاد طلائحه هناك يض نك م العائيه التي يجرند في ابتاعها ماسير
 ناليم موسيقر والمنا لا يبرني وفانها ما نكب لا حدان انه ميه خميه
 لبرر نبر عة حوسيقية والسانية إلخ ميه ندى عن أن التراف لأذ عيه تكل
 نر من قادر على استيعاب شكك شعبدة ومختلفة من الإيد ع لفي

رغم الاحتمال الحقيقي بحكة مؤلف البراءة الإبداعية يمثل في قنونه على
 الإبداع نكسمنح بها يمكن أن يراه بجميره نون و يسعر بأنه نكعد فله نهج
 جذب سباده قسر قنبلا عثرف نرغ خميه في الأعد بالصود على
 شخصية أخرى لا يفتل أن عن شخصية خندية للمسمنح بها نكده م في قم
 همدك حين في الحور إذ عى من سأنها أو نهج بطرية هليفيه نكايه نكف
 الهمزج والمنايا بالأيدى حيت يمسمره نكمنح نون نرد أو نصريح ميامر
 من بالاصادة التي نون المويته الكنيه بكار الجوا النك عرني يمثل هب
 نكف نكس نوبر نكاهه إلى عد نر في كل التكرات الإلكترونية لقادة
 عن بحدت كل الأصوات بطيقيه والآلية الصادرة عن مختلف نوافه بجر
 نكعد عن نرر اللحه لوجوده نكاه نكدي الصوت

ويعبر استكشاف الكون الفلكي عن موضوع مشترك بينهما. فإنها لا تزال تسمى بمصطلحات التسمية الإلهية التي سبقتها. من الصعب ذلك أن تكون جمهور كل من الفلكيين والإداعة يسهل تشابهها وأصعب فهم الجمهور لا يجمع في مكان واحد كجمهور مسرحية أو تعليم الموسيقى بل هو مزيج من التهود والأندية وغير ذلك من الأسس التي تنتشر في كل البقاع وهو جمهور مضطرب من حيث العدد بل أنه يمكن أن يقل إلى أن يصنع فرداً واحداً ومختلفاً أيضاً من حيث التطبيق الاجتماعية وعضويات الاقتصادية و هيون والرهف والاحتياطيات والتقلبات

التي

وإذا كان من الممكن للجمهور الفكري أن ينضم إليه وهو دولي جرب من هذه القطع إذ يستلخ في بحر حائل أو يتشبه بالإبرة أو الكي أو الفريسة أو القمام يشوي بدرج مصعة عامة في مشهد التليفزيون يمكنه أن يفعل ذلك أيضاً خاصة إذا كان يمثل التليفزيون مثل بطيئاً ومتأخر للمبرور هائل ويملأ عظم مؤلفين الإذاعة أو التليفزيونيين يصنعون هذه الحقيقة في اعتبارهم. فيعتبر ذلك عن التحليل في البوابات التي من شأنها أن تجلب إنشاء الجمهور بالمتغير إلى أشغالهم الدورية

كذلك فإن برنامج التليفزيون كبرنامج الراديو يجمع بين الوقت الذي يستغرقه ومن شأنه بالإخراج في نطاق مبرسة مستخدم كما أن طبيعته العامة لا بد أن تكون معروفة معدومة وقد تبدو هذه التكرار قسرية بعض الشيء بالنسبة للكاتب لخاصة مع التكرار والسياسة كخبرنا: تخرج لا يشمل نفسه بمصدر الزمن هناك في الحدود المقتولة واستطاع مسرحياته أن تطوّر حسب مقتضيات الشبكة والكفاءة الترام. فهو لا يكتب في حدود حدوده رميه بحسب البنية الواحدة مع نوبها إلا أن أو التليفزيوني فمفيد بمره رعيه مقتده مسبقاً ولا يمكن تجاوزها كما أنه غير ممنوع أنه أن يتنافس عن سمعها حتى حل لحظة فيها

وإذا لم يمكن أن يضع في ذهنه تصور هيب للسل التفرسي الذي عيشه نفس الدراما في نهاية وبالتالي يستطيع أن يقدم بعدم المنسب هو السبعينيات والسميات المختلفة بصريح إلا ذلك أن حصة الدراما التي

انكسبه في حجاب طولية وممنعه بهيئة من الإحساس بقدر الإحاطة برمى التناح على الجبل وعباسه هضبية الدراسي بكل شذلاتها خبيثة على سمور مصعوب لا يندف فوقه وهم كافيه سحن هذا الإحاطة الرمى او مضمواً يكمن في طياته هو دفع من الكبر والتمحاض بحيث لا بد من صميم مثل هذا الاطر

وفد تدمر من الجمع بن الصود و نهي المجموع بسحن ظر الراديو ندماً كبيراً فقد اصبح الكمبيوتر الآن قد رُك على تسهيل وتشقير كل انواع الامور التي يمكن ايجامها مع سمور والحيث في نراى الآن عيه فقد اميتدح في مرج الامور و بعثت تأثيرات مبهرة امتدت الكثير إلى انحاءات الدراما الإذعية وبكلماتها التعبيرية .هو نفس التمدد الذي أحجزته الدراما التعبيرية وأن كل الكوييزر في هذه الحالة يصرح بعشرين سمود والعصق ذمما ويمدح هذه بادة بسمية بحثا من اية يخرج في اية يحظه بطنها

يتسليه بدع الآن عيه و ندر اما لتليغريونية في بهما سسهكلان طي هم في ه احد او عدد ضنين من الفروض

ههنا عند الر الامداد بالهولة محطلات الراديو والتلغريو التي تملأ كل حاء عمورد الآن ندرت في مدى يتنازع هذه الامور في البحث عن مصابين وعود و عمال يمشون ان تعد هذه الاقزام الصغرة التي لا تشع اند بحب يستخير صعبان حودة هذه اواخر الأفكار بالجملة بل ان رسمه الدراما التليغريونية يبدو أكثر هذه إذ وصفا في اعتبارنا انه في مقابل كل عصر افكار لصنع للرايو نصبح فكره واحدة بتليغريون

ويرسم التقديم التكنويوجي الذي حدرته الدراما التعبيرية فهي لا تزال مجهزة عن تحقيق الإمكانيات السبالية التي تسمح بها الدراما الإذعية إذ في اختيارنا للإنساج وهداميه الحالية ضالسا ما حفا علة في وجه هذه التطورات الضية مماثلت الإذاعي ماد م يقر هذه سمعان بعتيكة ضمن الإحاطة المعصية حالة يستطوع ان يطلو الحما بعينه و يفسد شجراً حي كذا فقد تعبد خيطات إلى الهمد و نصين بمعوه إلى مصر وبعض في رحلتها إلى امريكا دون اية مشقة عن الإطلاق وتبين هناك حد لسعد مناظر التي يستطوع الكوتم بصورها والإيحاء بها ويستطوع حركته ان يضي باقضى مبرعه في التطرق أو فر

الأصناف المُطلقة ويستطيع أبطال نهائياته ان يشارف بعضهم بعضا فوق صخور
مداخل تدبب الانتداب ر على حافة ناطحات السحاب وقد يستعصمون النسخ او
الطائرات أو القو صاف او ينمر الضياء او اية صخور عاب منبجدة حالمرام
الإدعية استطيع معالجة كل هذه بمسامح دون عصاد إساقية اما في العرام
التتبعويية فيمنح على حرف او يكر واثف من يكلل الذي سحر به فيه سماعه
هو حنوم ابرسة المرمره لها

والى اذراما الإذهبه يتصور استمع السعصيات طبعاً نعمة أصواتهم
وعنصة اد لهم ومفهم التى تدب على مركزهم لا جماعى زاهجهم الإلقية
ومردتهم التى يصنور متخذاهم فى الجديد انا بغيراب رجوهه وحركه
يتدقم وطريقتهم فى الوقوف او التجسس او سحر قائلها منى عامضه إلى حد
ما ونبس بها فى الهاج اعنيه إلا يعقد انكاس تلك على احوالهم اما حرف
التتبعويى شجيب عليه بحديد سمات متخيلته بالتصنيف ستر آكاتب سمات
بعمية ح عاد سمعة ولأه سدر هذه السمات فهم اصد التوحيد نكل
مخومات عنها ومثلها يخرج او سمنين ماعار او مملون او ممل الكهاج او
مستمع مالبس قبال كبات للسمعية لمحبة كاي نوع من النبو لمحبة كاي
كان سوك على عباد فائ نوع من العصى وهك يتعم على حرف يوجب عن
حل هذه الأنظمة هتيج انه نبي مجر على نمنه جفاك تقصيلية كى هذه
التقصيات من ختصاص القباين والفنح القائمين على عفايه الإنتاج والإحج
الح كى هله ان يتصور هتيم بالطريق التى سيمتكوها فهو يستد بهم كسمه نى
مدور فيها حدة التسمية سدر يابها فى دائل نمن التعمير ما نداله
تاريخه و كراميه وذلك بعدم لهم الإملاء صر الدى يحررين دادر حدره

وهماك فائى كيج يز توابو والتتبعويى سمثل فى استمعهم التوبى الذى
يعوم دوز كانه نماعر الذى لا يكتفى بقتل الحركة عير الزمان و كثار بن يصور
بصوته الجهوى او الإحج امير خشاشه بمابه يهدم السمات الجديدة
بـ ويمكن ان يشارك فى الأحاد بضمه ماعد عفاى وغالبا ما يحل لجوئ
مسكلات ببدو هويصة قوى رهنة ، حتى فى حالة التقاد بمنسجين النبو قد
يرى هو تروى بوز سمات هتيم بعمية هدف يدركون نه ما لأيد منه

ما في التليمزيون فليست هناك فريضة لاستخدامه إذ يملك القاصون على العقل قدر
 الدراما التليمزيونية وسيلكتي للقصصين حسب السموات والصوره وإذنا مع. يحتر ربط
 اسنهد و عدادها يوحدي الوسينس عليه فكر جندب بالوسيطه الاخرى، وين كنز
 حصل عادة مستخدم الصوره في الربط لان التليمزيون في النهايه صورته كتب أن
 الزاوي صوب. وإن اصطر الوعد التليمزيوني إلى سبند ج الزاوي فلاجد ان يكر
 لديه أكثر من — شهرى اجيره شيئاً على ذلك. عديد يمتطي استخدام الزر
 ختشي الذي يسمع صوته ولا درام كما يحدث في التليفزيون. نكن يظل دوره مهمه كل
 ثقافت عتصو الصلته المهيجه و بصويته بمكيمة الدراما التليمزيونيه

وفي منعه يتبرق العويس كانت الإذاعه المصنفة رائدا في مجال الدراما
 الإذاعية سواء كانت تمثيلات المسرحيات م مسلسلات وقد جرت في هذا المجال
 كتب في امثال سمنه عو الدين عيسى ومحمود سماعين ومحمد صليبي
 وحسين النصار ومحمد كافي حسن كندو خاصة في جميعياتهم قبل جري
 التليمزيون. وير منهم مخرجون كنوا م. مثال محمد لوفين ويوسف كطاب
 ومحمود السباع وأدهب الأخرى وغيرهم.

وعلى الرغم من بداية الإرسال التليمزيوني في ٢٢ يونيو ١٩٦٠ واستمر انفس
 بهذا النوع المسرحي الجديد والسمارة بين الفصه قبل الناصه قبل الدراما
 الإذاعية لا تزال تقوم هذه الطوفان على الآن ولم تصد عرابه حتى بالتسميه
 سكتة الدم. لمو على مسلسلات التليمزيونيه م. أمثال صلاح هريسي وإحيد حامد
 واسماء نور. علاشه وغيرهم. هم من حب لآمر يحنون إلى الدراما الإذاعية التي
 كانت بمثابة مدرسه لى شيوخها. وهما وفي هجو يدور الزاوي في حيلنا
 إذ إلى الامتداد إليه مثل الإهمد. سموت صديق جميع لا همأه ولا يرض من
 نقه يام كل ادراع استقلاله و معرفته وادرسيمي: 'ندرام' فهو عا. روي وكثير
 رنهمي باللي والنها. دهر اسرة كل 'صبيح شير معاصيه

★ ★ ★

النزاع التليغرافي

من محتمل على الأقل عندما يصدر ليدنغ طر مجال معين ان يكون هناك بكل تمثيلاته حتى يستطيع ان يصل الى جمهوره على فصل وجه وقد الإثبات و الم من مرشد. منسى أخص في النقاد الذي ينشر بعد الاتصال المنيه نى بدع في حد مجال حتى يكون هذه خطية علمي موضوعي بقدر الإمكان

ففي حجة التليغرافي مشار بعضهم على الكتاب وعلى الناقد إلى حد ما ان يكون منسأ بمصاحبه العمل تليغرافي منسأ من مصحة والمصاحبه وفر الديكور و تلابي والإمتدة والواحد وخمسة عشر ومثل في مرجع هيبا بالمصود وطبقاته وبعاد. وطبيعة العمل في الأجنحة والتوزيع الشبكية وطبيعة عماله وانتهاء بالفر عد العالمة نأء التليغرافي على مستوى الحركة أو المصود وخاصة في الفريق القائم على إنتاج العمل التليغرافي مشتمل منسأ منسأ منسأ من الصورة النهائية التي يظهر بها على التليغرافي وبالتالي فهي منسأ منسأ منسأ من هار فكرة وحتى أصبح عمل تليغرافي

والأكثر العنسية لا تكفي لإنتاج الطلاء في عمار تليغرافية عظيمة بل لا يمكن الفريق وأحب باصراً حركه في كل خطواته وتفاصيلها إن ي ي حشر في كل خطوة كغيره بسوية الكره وإظهاره بوضوح السطحية والتضاد هيبا نيت عمسية لأرب وهنه وعده جعيمة بعدة مهجه حظيرة ملقاة على عاتق مؤلف التليغرافي الذي يصنع في العمية والتليغرافي والحوار الفعالي التي تستخدم كل عناصر الإنتاج التليغرافي من دكتور والملايين وإصناعه وصوت وإخراج و دة منسأ والقاب صوتي الخ فلا كانت هذه المنسأ والمصحة ومبهور ومونية رة هار المكريه والصيه وعز. العود التليغرافي إلى المصحة بالأمنوب الذي يجمد بجميع التليغرافي عمر إنتاجه

والتي لم التسمية السبغاس حبيبتك يملك حرية كبيرة في الحركة وهو عاليا ما يمكن هذه الحرية إلى أقصى درجة أما البرنامج أو الفيلم التليفزيوني فالحركة فيه أقل وتكلف يستعين بالتريد من تصوير الشخصيات هذا التقصر ومن هم كان لديهم التليفزيوني يعنى في المشهد الطويل بين التسمية والتمرح وكما في موازية بين الحركة والحرية من أطم يستمر الحرفية التي لم ين يغيرها الكاتب التليفزيوني كل اهتمامه بالتليفزيوني يستخدم بصفة عامة حركة أكثر من الحركة التي تستخدمها مسرحية كما أنه يستخدم حواراً أقل من حوار المسرحية أو في كميته يستطيع أن يطور لقطات مكررة للوجه أو اليد ليوحيين تعبير تدل من الكلام التي يستخدمها فشرح في توصيته

ولا يجب أن نخرج أن يعتمد على الحوادث فهذه هي طبيعته لكنها في ربط نعمة معاملة صعبة أن يعلا يوفق طرفاً من اثنين أو ثلاث بالحوار دور يحصل عن خمسة الأذنين والسمعين والتركيز يحرر مسرحيات كثيرة بالحوارات في هي حقيقة أمرها مخبر حشو يمكن أن يتقبله الجمهور التي حد معين أما إن أراد نيل حد الحد فلا بد أن يفسر المشاهدون في استيعابهم بطريقة أو بأخرى أما الفيلم التليفزيوني إذ نعلم إلى الحشو فيه يشاهد يشعر به على تصور وإذا أنتى حد الحشو إلى حله هو ليست حرة وتعد أنه يعبر لحظة الإيماءة يعمل الحرة دائماً خاتمة وان كان في التليفزيون مضمون جويين لا يمكن التفرجك فيها بين يجب امتثالها على أقصى درجة ممكن

والحركة هي إطار العهد التليفزيوني كالحركة في المسرح في هذه المسند صدى هذا الأمر ذكر هناك عازقاً كبيراً ليذهب ويتنقل في الطول فهد يسمي مشهد بحرفي عشرين دقيقة أو كثر هي حين لا تجد المشهد التليفزيوني على حوش و سب دقائق بصفة عامة فالحركة تنقل من مشهد إلى آخر وذلك لتعيد إنتاج العمل التليفزيوني بطول و قصد هذه الانتقالات بحيث لا يفسر المشاهد أنه يتابع مسرحية فهد مصوية خارج نطاق المسرح بل يشاهد عملاً يتغير على سمه المحال نفسه وسوءه

وهذه كانت أنظار عمدة للتصوير في الاستديو محدودة فإن الحركة سوى طريقه هي فنظر إلى منظر بطريقة جديدة وأكثراً ويعيد لا تملأ كبر من الارم

في بل منظر منها. وعند وجود مجال أكبر للحركة هي عدد محدود في منظر
 معاً قد ينعو في القاموس ويستطيع أن يربط للتأثيرات التي يمكن أن يستفيد من هذه
 الإمكانيات. قد كان طوي القيد مثلاً من أجل نقطة من عند متناهيها بآخر جملة
 وأربعين مشهد، و أكثر بحيث لا يريد طوي المشهد على خصم دقائق فلبية بحيث
 تتراوح بحدود بين الطول. و عنصر نصيباً أيضاً المبدأ من خلال عنصر الربط بينها
 الذي يكتسب أهمية بالغة في سياحة التمثيل الشفهي به

ويستخدم القطع داخل مشهد الواحد لربط نقطة بنقطة. وقد كان المؤثر لا
 يحتاج في عبء الأحوال إلى تغيير التعداد بتفصيل دقيق. فإن القطع في
 جزء واحدة يصبح من أهم خصائصه. يخرج الذي يوظفه في ربط المشاهد التي
 سبقت هيبة الحركة من أي انقطاع. أما المخرج فيستعمله في ربط المشاهد
 التي بينها انقطاع زمني أو حتى يكون العلاقة الرسمية في سياق غير واضحة. بذلك
 قد نجد بمرحلتين مختلفتين. وقد فإن وظيفة ٩٠ تقتصر على الربط بين شئين
 تغيير سرعه لإيقاع الحركة والأجزاء بعدة نفسية معينة. وهناك المشاهد لا يكرر
 خاماً كاملاً بل إنه إن لم يكرر يحوه إلى مشهد الذي يليه

هذا عن المشهد. أما الفصل فهو مجموعة من المشاهد. وغالباً ما تريد هذه
 مجموعة من المشاهد التي تكونت من عدة. وهي تسمى مرحلة محددة من
 الحركة. وهي تسمى بفصل في الرواية أو الحركة في العموميته. أي أن الفصل
 التليفي يربط كالتصنيف في الرواية. فهي وحدة وألا بد أن ينسج بالحركة خطوات إلى
 الأمام وهو ينتج عنصراً يلي بعدة زمنية. وهكذا جنيته (يدفع
 الحركة إلى الأمام) من هذه أماكن مختلفة وغير ذلك من الأنواع التي يهتم
 عليها الميكانيكا التليفي

في هذه الحركة لا يوجد قصة وحيدة ذات عناصر معينة. بل هي
 بعضها البعض كما هو الحال في مسرحيات. بل هناك عدد قصص متوازية ومتوازية
 نحو فكرة مركزية. بحيث يجب تدعيم كل قصة من هذه العناصر وتجهيزها إلى حد
 ما قبل أن يدخل في غيرها وتتداخل معها. هذا يقوم العمل التليفي بجدوله لا
 بداية من بداية الحركة كلها وبالتالي لا بد أن يبدأ كل فصل بداية جديدة بحيث لا
 يبتدئ في عنصر منظر الذي انتهى إليه الفصل السابق وهذا لا يعني حجراً على

استوب الكتاب الفيزيوس في صياغة نصه ، بل يساعد في تحديد بداية النص بعائنه الخاصة ،منهمر ويسرعه لقصودة الفنية بحيث لا يصبح حجره أمداً للقصر الطبيي

وعند وضع المهمة الكاملة للنص الطبيي في من الجسم ان تطل بعض تلكلات ردا تم يصح المؤلف في «عشام» نوع التحية التي يستطرح الفيزيوس مجالته والنوع الذي لا يستطيعه عليه من البداية ان يسم الحركة الى عدد من تحديد يتم في وقت مرامي ويتج من كثر هناك حتى اكنمال الشكل النهائي ويجب ان يكتب بشاعر بصفه عامه بغيره هناك لطيفه عيب الوقت بكاميراتن لكن من الصعب التحريم المطلق لأن هناك «مبادرات» عمله نطق بالانكالي يختلف ما حلال كل فيلم او مسلسل او متحبه او برنامج ،ونهم بالتميه بمؤلفه ان يدرك طبعه الطبيي واليوم التي يجب ان ير فيها حتى يجب أكبر قدر ممكن من تلكلات ،ب يصبح قابل أغير حظه اننا طرقت في تحقيق الحدود

ولم أهم ما يساعد في بناء نص جديد الماين بالإخراج هو الشخص بعض مدى فهمه على بداية كل مشهد وباليه ،لنظر مدى يحدث فيه وبتصميمات التي يصورها هذا المشهد وانهم التبعي للحركة فيه والحد كمناسر بغيره ،والشكل المنيه مطلوبه وكيفية يظه بالمشهد الذي يده وبتوب جميع الشاهد من فصول ،وإن ما م انش منحص على حد شكل في حده من عاكت،راضه حظه، من انمكن بغيره ورسلاها غير كتابه البيه نهائيه منمهايو مما يوفر تكل من انجهد ،الوج

وحد يبدو بعض يسيراً عن الدورق لكنه في الواقع بغيره التشفيد ولديك بعد مدى تتابعمكن المؤلف الفيزيوس الأمريكي التحير ،وي التأله ،الفيزيوس شكل من الدراما به خصوصيته الشده التي قد لا يدركها بالفضل ،ي وحد من يكتوب لأن نهد الوصفه فهناك ملوب خاص وتشفية خاصه وساعة خاصه ويسجن من الكثرة او الخصوصيه في فتره منمن المسرحين اللامعين في درودوي ،الكتاب المنمرو السيمفاني عند محبو إلى الكثرة لطيفيوس،

ويرعم كل هذه الصعاد قبل الأنواع الرسميه بالإساج التيفريوس كالأفلام والتصمييات والمنمالات والرامج السمجيالية ،الإزاعه الحارجه وغيره آجه

على سموه تصور والصمد فقد اقرب البرص التسمي من التثنية وكذلك البرص الاحمرى واصبح هناك ما يشبه التفسير لميل البلاد لغات الخارجية كما استند التسميات في احوال الاختيارية والتسميات الى حيث اصبحت القادة مبادلة بين مختلف الاسكال التيمورية وخاصة في مجال المركب والايضا وتوضيح معلومة او لثارة التسمية فانها طلقة رصاص لاند ان تصيب الهدف

والد كس مثل السائر يوجد ان شئ يجب ان يظن حين يوبى تملح ويتم سلبية فكر وتصنف فيه لا يعنى الاطلب ر التكرار او العهد او البرص لاني القليلات هي دافع الامر حتى اوت سرعتها ياءه كبيره هذا هو جزر وساه بحرجي والمناخ والسمهين الرعية في مسيعة كل ما هو خارج هي موشوع او غير مموه في معنى م في المركب تقنيه بسند الامكان ان لم يكن هناك يد من النجوى اليه لمن يعرفون فيها رفا ان يايح اتمرج مشهد يجد فيه الناس يدحون من الايوب في معالهم في اساندي تسميهم ويجلسون على الكرسي ويثرون حوية حلة التكمه كالمندجون بالوعور او يجدوهم وقد ندر الحى الذى سيؤم في جردى الاخذة حين ساه هذا الاحتضار والاسدع او يقلل من الرض نهمير للمؤم لتصميم شخصياته بطريقة كافية لمره عليها ونكر يجب عليه ان يفعل ذلك بطريقة او بأخرى لانه مهمه حده فانه يجب عدم مطير وهو بحكمه وندت جعل ساهستكي

ما كانت ندر ما التيمورية لا يستطيع التوسع عرسا خلال او تشع عمقا هذا يخص الركن الى البسره والصمد السمنجى بل نهد من النار كواصح سير الى الاماقي بعذرة ورجله ظرى في هذا الامر بصرف النظر عن قيمتها هي التيمورية التيمورية امر تسمعه منى دة في من سمع الاسكال ندرامية بل هي تصبها على الاطلاق عمده يحول جزء الايام بها ورجما لم يسم خصم حاور هذه التيمورية وبالصالح لانه لم يسيير في الوقت اللازم بذلك

وكتش مد يلاحظ ان كثير موصي التيموريين من ذوي الفكر الناصبي الناصح ر مستوى ليس الرضع يعتمدون على تقليد تسميات لا تتغير اكثر من صناعة او صناعة ونصف حين انو صم ان تسمي دة فيم من لاسج التيموريين الجيد كخيه

لتجديده، مضمون يساوى ذلك الذى يحصل عليه المشاهد فى مسرحية من ثلاثة فصول. وبذلك يصبح هنر الخوض التلهيوي فى مسرح إلى ردم شخصياته بسماتها الرئيسية الحالية. فى خمرود، صحة زعمية طى الوقت نفسه. مثله فى ذلك مثل زعم السكيلي البارخ الذى يصير إلى أقصى حداد التعبير الذى فى يومائه يخلل قلب مر حنوب المرشد. فالنقى بين العديء فى بحلة ايرمية. السرد فى الميثيق هو ن اتمنت فى الحياة اليومية. لا معنى إلا القين حيا معظم الوقت. وحيانا لا يقر شيئا على الإطلاق. فى حيز يعتصم على حديق التعليلية أن يقوى الكثير. هي أقل كلفت معكة. وفى معظم الأحيان. يصح حديق بحلة ايرمية. بي هيف معجون. أما حديق السبيلية شلابد أن يصير إلى هيف بهامه فى تطوير المواقف والشخصيات. ونخ حبكة حنوب إلى لأمم. وأذلك يصير. بوبت الجديد على أن يكون. لكن هيف. بر كل كنهه. سمحه. فخر. ثم نكن كونه. أى إذ لم نكن. يوفية معية مثل نونين معالم السفيند. أو حديق نمكة. أو دفع الأحداث. فى مسطرها الإلتقى والعنقى. فلا د عن هذه المساء. أو بكلمة على الإطلاق.

ولا يحمى هـ ن كل المبررات والكلمات مساوية فى الأهمية والحيوية. نى بمصود بهذا أن تحقق هرب كير أم صعد. وان يكن وحدها. نى فى السيات يعيت. إذ. جريب حديق. هاتى معد. حلا فى. وخاضه ان هذه العباد. والكعاد. مرشده. سلك. مرثية عن الساسة. وقادرو عن حعن الشخصيات. مبدورة. وشميرة. ونختلف حديا عن الأخرى. وهذا امر تطهين للماية. إذ ن فى حياتهم يوميه. يستأزور كمنات مبرهم. ومسيرات مصطفى هدهم. بدرجة. به. يمكن المور. بأنه لا يوجد ندى فى البشر. يستعملار. دمر. التكتيف. والتعيرات. بدرجة واحدة. وإذا. حنكف على. مشاهد. امر. اكتشافات. و. حصى فى معرفة هوية كل منها. فانه. معجز. عن فهم. كنه. بآرو. أو. صغى. الذى. توفيه. وبألتالى. يمد. اهتمامه. بها. يدور. عن. الساسة. ومن. حقه. ان. ينفذ. لأنه. جالس. فى. منبره. الخاص. وليس. فى. صرح. عام. جاء. إليه. خصيصه. وهلك. حذيه. الحركة. تهمض. إلى. الخليج. سلاو. وجبة. حذيمة. أو. يذهب. إلى. كالموى. لحاذله. تغيرة. أو. يوصى. شردة. انعطفت. مع. حر. أو. حري. وكثير. ما. يوم. اتمناه. يشغل. التريكو. أو. هو. التهاب. مع. نسطر. إلى. شعبه.

التليفزيون من حين لأخر ونحن في الحقيقة نسمع أكثر مما ينفق ويبني من الآثار قرية الكتب و تصفح الجلات أثناء مساهمة التليفزيون سواء بالنسبة للرجال أو النساء وهناك عواصم فيها هفتته يفاى فيها العرض التليفزيونى ولا وجود لها في السيف او المخرج إذ إن مشاهد هذه المساهد التليفزيونى يصعب حواسه وإثارة لا يمكن حصرها

من هذا كان على المؤلف التليفزيونى ان يستخدم كل بر عنه ويستفيد من كل أصول المهمة كي يجعل البرامج و ضعة والتخصصات متوفرة أمام مساهد حتى يرتبط بها ويتابعها بثبات وبعد الوضوح لهم كيف ينشأ هذا الشعب بل ن أهمه مرداد بالنسبة نمثل الذى يودى الشخصية و المخرج الذى يوجهه بنائها بدالات. مساهد على بجادة تليفزيونها و المخرج لا يمكن ان يتلاعب بها مع شخصه مقننه ومبنية وموجبة بمعرفة قناته

لكن هذا الوضوح لا يصر التطوير ندى لا يكون مستفيد من معظم لا حين فقد يكون هناك مرفق درامى يعتمد إنتاجه العرضة الشخصية كي تبنى حطة طوية جياته بنماطه سمعت بانور داسيا ميباً نكر أجور الصممة بمصطفى العلى من هذه المرفق ان الطويلة بقر الإمكار والأفضل بحسبها صممة هامة خاصة ن تملك مميزات لن يمكن ان تؤدي إليها فالإضافة الى المرفق او نال ندى قد يطر على مشاهد فإن لفتل يقع تحت مساهد عصبى مفرود نك المسمى بر يحتتم عليه ان يصبح صنوته وحسبه لتحكم دقيق متنازم وهو يؤجته الكاميرا تا فطيه أن يمكن فى أشياء كثيرة ويؤدى أتيده كثيرة فى الوقت نفسه من يمتد فيها يكونه وكيف يمتد سواء بالنسبة لتعديرات الوجهة وحركات الجسم لن تصاحب تكلمه والتبريد فى ن و ندر كمد ينجم عنه فوق هذا ان يمتد فيها يجب عليه قوته وهفاه يند ذلك لهذا كله يمتدج العمل إلى تلك اللحظات التى يمكن خلالها من حين ينكمم الممثلون الآخرى إنها لحظات نمية بالنسبة إليه يسعد فيها ما مبدى بعد نكله يحرم منها عنده يلقى حديتا طويلا و تؤم بالطيح يكتب هو الحديث الطويل دوى اية مميزات من هذا النوع ونو ربح كل هذه الاعبيارات من نهمه مدحا إلى كتابه مثل هذه المعتقدات الكيفية يبطه الإبداع والمفسر كثر العام للعمل التليفزيونى

وإذا كان يحدث مجال في التطول يصيب التفرج بالحدود واللى خدمه يصيب الجمل و يخرج بالإرهاق فهو يرهق لمتى حين أن يهدء وحى القلبه وادكه مما قد يؤثر بالسلب على العمل كله كذلك يرهق المخرج لمتى يظهره عنه عفا قد يبدو نعتولف قطعه جاز مؤدرة حسنة السبك منبهة المسج هي عند الخروج سامية التمرهوية جفيرة مأكلة أو مبعده تمير جسامه إذ أن على الناسه اشخاصه حدير لا يمكن درتقهم والتمير جيد. ثم لا نعلمون شيد وندله يتجتم عليه ن يتكر نهم بعض المركاب أو الويفات. لأن مصادره التليمرين لا يمدون على الحديث مهما كان بالما فن روعه يقتدر لقيالهم على العمل الدرامى الكبير بإثارة مصادره كثرى نمر من لاقى نمنيت من حونه إذ ربه يجب على مؤلف التليمرين أن يستخدم كل دجول إمكانية لير اهتمام أشاهدهن كترين ونتمى هنى لاحتقاف جيد، الاهتمام لهم نم مدلهو ثمناً لمكرة كما بعض جمهور السيفم أو المسرح، كذلك فإن الظلام والمسكون في قلعة السيفم إذ المسرح يجبرنا النظارة على تركيز انباههم على المسرح أما أجب للتراث المارق إلى الضوء فقد يشكل عمل تنسيت بالهاء لا يمول

من هنا كانت أهمية حوار النشيد، القصير من أن يخطاه السحب في الحوار قد يكون لها تأثير أقوى من وقع الكلمة وإن فشره سميت مصادرة تمول جهاد التليفرين الذي لا كس هو السحب و نصيجه، جبر لشاهد على الانكاد الهه وبو ليعرف ما إذ كان هناك عطف هم صاده فالتصيده يستعمل بالتركي أو الرفر او يصيبح حدى، المجال: واللى تتابع الحوار نمر من بالأذن فقط نضطر صيده إلى التوقف، الرجو أو المرأة وتقلر بن مهاد والرجل الذى ذهب إلى مانيخ لتناول وجبة معمه يضر عند فرة الصيت هده إلى العرة مسرعاً أي ن نصور التليفرين يطلن صيده به إذ كان الكلام مر فحة فالسكون من ذهب

وإذا كان مخرج الجاد يتعاطب جمهور ممتاز منقى وكذلك الرو به الجادة، فإن التليفرين وميلة الشمال جفافيرة تعاطف جمهور واسعاً وعرضها من الناس البعر نعلون بالنازيين، وتتمد ميونهم وانجهاهم ورعايهم وفكارهم لمدناً نميب حضرة. فلا يوجد عمل يابده النازين في وقت واحد سري العمل التليمرين

بل إن هذه المبادئ لم تعد مقتضى ، على منطقية سمعية بعد ، إن لتعلق الإرشاد
 التليفزيوني في عصر الفضاء والأخبار بتساعيدية يقتضي كل رجة مضمورة مما
 تصنف مستوياد جديد وجنديمة على هائق المريق القائم على إساج العنص
 تليفزيوني الذي دخلت فيه أعشياراب دويبة لم تكن في الحسبان قد سبغت
 التطويريون بالظفرة التكنولوجية الماصرة استجابة عوي بمراجل تلك التي حصب
 عليها السهبا . مخرج النشأ منصف يسعد إن ثقببتهما الإنسانية تميم بصل
 أي الملائين هدر شائته التليفزيون

إن حظوظ هذا المستوى المعنوي الذي دخل كل بيت لا يحدد به حدود
 فهو قدر على صناعته عمل الإنسان ونظيره إلى الحياة . استوفته في المجتمع
 وإمكانياته الإعلامية والمكررة والفنية والثقافية لا تتوقف بل في الدراسات
 والتحليلات تكشف عن أفاق جديدة لها كل يوم والأمة التي نعمر للمعيلة على
 معنوي المصير لابد أن تستعيد إمكانيات هذا الجهد المصير في كل مجالات
 الحياة

الديكور المسرحي

يمثل الوظيفة الترميمية والفنية التي يقوم بها الديكور المسرحي في معانته بساهم على تصور البيئة الفنية التي يتيح فيها الحدث الدرامي وذلك من خلال كل المجهودات الفنية والمسرحية على منصة وأحيانا بعد بسجل فضاء المسرح حين يضاف وهذه العناصر تنقسم منصة عامة في رتبة أنواع المسرح التي يمثل في خلفيه التفسيرية التي يمكن ان تكون بدائية أو تكويناً معمارياً و منظوراً مسرحياً أو متاراً حتمياً مسرحياً ويمكن تحريكه وتعبيده طبقاً للنص الدرامي والعناصر التي يمثل في الكواليس أو الجوانب أو الأجنحة وهي عبارة عن سلسلة من الأقواس المتعرجة حرمومية ومرتبة بالارتفاع بانحنى أو بعد الثالث و عبارة عن تشكيلات معمارية مجردة يستوي سطحها ونسبها الثالث يمثل كل الجوانب المتحركة أو الثابتة التي تشكل سطحاً فنياً مثل قهق الأثاث أو الصخور منصة و مسرحية حتمية أو الأشجار الخ إما المنحصر الترابي و الأخير فهو مقدمة منصة التي تبدو غالباً على شكل إطار هيكلي أو مرسوم ويضم بين منصة والجدران وقد حلت أهميته واستخدم فيه العناصر الأولية غير تاريخ المسرح بطورين من تاريخ لتعني للديكور بعدد في حجم يضاف إلى مع عناصر الفهمة حين سمي إلى أن له رواده علامه

ولقد عرفت المسرح الإغريقي القديم في إضاءة منصة على أساس معماري بحيث مع بطور معانط الحتمية بالارتفاع الثلاثه، واستخدام بعض لناظر المسرحية على بيع فيها ختم بعد خبير وقيوس في النصف الثاني من القرن الأول حين ميلاد ديلاكس في القرن الثاني الميلادي الذين سجلوا في كتاباتهم كل المعلومات في وقتها إلى أن المسرح القديم القديس معانط قبل ميلاد شرح قنادو المسرح في استخدام الجريبات المسرحية وخطية من المسحور والمطهر

الدرسيومة هنر منساز الحسين. ولسمما سأنكدهن همه إله كذابت بدمه المناظر. وحي بالعمى أم أدها. سمات بالملرب مسطح بداني لكر الإعريق منخدع. يقنا بظاف أكثر دقتيد، مو هذا. يعمل على لسمانز المرسومة والودودة زر. عمنهما الشحي بصيكت مسمم، يمسمة إلى جزاء يعمو يدعا. مدام بدمرج مع رشح سداقور. - أخرى أما لنتكويذ. نقلله الأسلاخ وإلى انعدت سكل ففسور. فقتد. ريتعد مالمصية بمماينة الثابتة. ومن بمعمل منها كان. يهوير الابواب.

وقد وصفت فيسروفيوس الديكورات المسرحية لتعليمية التي تربط بين ثلاثة أصناف من الدراما فكانت ديكرات السرجينية والكوميديا تعتمد على المصغر المصغير الذي يثير الدهشة في الترخيم. وبعمل ذي الكون الترخيم على تكويديا ما هي الكسر هيابة نبي لكر. حول الأناطير والجو. عند أليه فكانت الديكورات الرعوية والزربية هي المتألفة. لكن من المخلص أن بوصف فيسروفيوس تطبق على المسرح الروماني الذي كان معاصر له أكثر من المصايف على المسرح الإغريقي القديم.

وتطور المسرح اليوناني في الألفية الثانية قبل الميلاد. برر ساسه في الإغريق المسرح الذي يدرج شكله بين نصف الدائرة والربع وكان يدفع عبر الباب الأوسط بعد أن يوضع عليه الحشميات والأثاث الذي كان يمثل كاعة داخلية من قاعات المصغر. وعرضا ومبها كاه كاه هناك سنة محفلة شاليد مثل تلك التي جسي فيها سقراط وسعد السعاد. والتي كانت الألفية تربط منها على مسرح ولا تتك. المسرح الروماني قد استعار كثير من الجواند المسرح الإغريقي. و صلات إليها عندما استخدم للحفاظ المدرسيومة بالأسلوب أكثر متجيا و كمالاً. ويظهر الرسوم الجدارية التي جقت ما هي مدينة بومير. هم مولد البعد الثالث الذي يرجح بالحقق. في الصورة. ومن المصممين أن هذه الديكورات. ثم لكي مسمنة مالمصية بمماينة الثابتة. بين كلفت معرك وتتواءم مسرحية.

لكن تطور الديكور. مسرحي كوكب في عصر الروماني. فقد انحصر الأمر على تقديم المسرحيات الدينية. حار نقالين. وهي البداية مسمندمت جزيئات صغيرة ثم ثريتها. عام الذبح. مثل هذا بحث يمتع في الصل. وفي السبيح وبعد ذلك استحدثت دبابر صغيره معطاه بحوى على الأشياء. بمسدة جريعه.

بالقصص الهندسة وكان بناء معماري لتكيسة تصميم على أساس اجنواء هذه
مغير مصممة التي كانت تحمل في تصميمها سحر مربية توجي ينعش الذي
يمثله أه تدبر الذي يشكل مدخل الجمع فقد تقاس معماريين في حركة المارة
بكل الجزيئات التي ورثت مع في الإسفل

وبحلول نصريين برامج عسدر والحافض عشر التمت المسرحية في اهدان
ندي تقع هبة التكميمه او الى موشح السوي واصبحت التكرات اكتب عاصمة
وتنوعا و صبحت عناصر الحظمة كياتب صممه تمثل الوجه والتقدم والجمع
إلج وقد بدأت العرق العاصمة في إبعاد جزئيات وعقبة وسائل من الجيش
عدهم يسمون بدائي ويصير كذب من بالجمد نالذ أما من ميكايكا المسرح
تلمحة فقد تمت في الأدب التي ترميم بالمعبر. والناظران والجراني التي
تصميم الترميم وعبر ذلك من الجين لمرجيه التي أضافت تكثير التي لجزئيات
الواقعية والتكرات المولية وفي فحلنر ومنعت هذه الصادق أو الاكتشاف ذوي
عزيف وكانت تشير في شبه مواقف إلى أن نفس إلى مكان التي تصبح خلفية
الطينية كى لضمي جمائا وبها على الترميم المبرحي

وفي عصر النهضة نجح في التكرار المسرحي من ثلاثة معماري مخرج
الرماس عندما أعيد اكتشاف توماس باتلاوس ولبرناس ومينيكه بكتابات
هينريجيوس التي تميزه بناء عسدر النهضة الأساس العيني والدايمي للكر
مخرجي من لأعرب وكان بصير المال و لأخير الصور مدخية مستعمدة
من العروص الرافضة والعتية ثم التالية تدق ظهر في العرب الحافض عسدر
ومروق النهضة سميت المنداد بين الأعمدة كى نفسها إلى جزء منفصلة تصور
بناد مستعم على شكل صعد وحد أو شبه هني أو مربع كى مع مطلع سرب
العاسر بعد دواء اكتشاف كتابات فينريجيوس التي وصفت بالتصميم كل مساح
القدنية أعيد بناء المسارح وإن تم كى بالتحه نفسها إلا أن النهضة كانت تسمم
عص الأيهم الثالث اتصح هذا في طفيات المسرحيات التي عدهم بطوا القرن
العاسر عس كيات هناك حقبالات ومهرجانات تقدم فيها مسرحيات اندية
والمرقية التي تمتاح إلى كثر من الرمازف وفري النهضة ووسط الأثاث والجرثيم
ذوبة كان معتلون سمركون يعطهم المساحة بتسرحيه في خان مبرد النهضة

بهايكانيكا ممددة فبالإضافة إلى الوسائل التكنولوجية التي استخدمها مسرح
يُدعى في المعنى الرمزي كذا: هناك وسائل مسجنته مثل الحروفانات
كمناسبة التي تخرج: كالتعليق بها

وكان ميديسينيو سيرا (١٧٣٠ - ١٨٠٤) رائد لعن الديكور المسرحي في
مسرح أتهنته صنف آمند في عام ١٨٤٥ كناليه عن فر جعمار المسرحي وصرح فيه
بمصادر الثلاثة التي تأثر بها الديكور المسرحي بحيث اكتسبت وجوده فتهمة معينة
بمصدره حيث إن آثاره إلى الانضمام الثلاثة التي وضعها فيروخيوس نقل من
الترجيح والتوسيع والتسوية تدلثية وكبر على خلفيه للوثة وترسومة
بلايعة بممن البعد الثالث وعلى تعيها وبسارفة بصفت الأوراعها من خلال
سمانه تميم نظري كل هذا من جين بجميد الحدث الترامى الدور حركه
المسرحية

وقد أصبح في الديكور نسبة سكانية في حد ذاته على يد كل من المسرح
بالأدوية (١٨٠٤ - ١٨٠٨) وفيسترو سكامبري (١٨٠٢ - ١٨٠٦) اللذين ساء كل
بداية البانوراما الأوبيني: هي مدينة فيمصر نج عامي ١٨٠٨ و ١٨٠٤ وسعدا
لتطوير نظرية سيراير من مجرد الإضاءة بممن البعد الثالث إلى إيجاد الديكورات
الحقيقية التي تصمم على أساس الأبعاد الثلاثة تكن مشاهدتها من خلال أفراض
النظر الثلاثة بعيه مظهرها معروف من الخلفيه أما الديكورات الصغيرة
والمتحركة فقد تليمت في أساليبها بحرفيه والمنية وكان ميديرو شاربيز: بهتاته
العمة التي يغها في الديكور في عصر النهضة فقد سهد جانيغانى بليبيتا: نهس
١٨٢٦ - ١٨٢٦ في عامي ١٨٠٦ - ١٨٠٦ هي مدينة بارما وإقامه حنه جوس
النسور المضم الذي حل محل الأفراض الثلاثة أو الخمسة في مديف بقرمه إنصه
الجديشة عا المنصة خلف القوس تكم نكن مرسومة بالديكور: ذاك البعد الثالث
ول اقتصر الأمر على مناره حليمية أو توريص من الكوالين العلوية كتهيرة ومن ثم
امنع التمييز على المنصة تحلثية ممتك ومن هنا كان ميلاد هي الديكور المسرحي
تحدث

وسهد المرن المسايح عسر والثامن عتد بطور الديكور المسرحي إلى بر أصبح
حد لقرون مسرحية كتي يتخصص فيها الفنانين وأصبح لكل مسرحية الديكور

الحاص من بها والفن يجمد بعضها وكانت الأوير عظم لرحمة قدمت لسانى الميكر
 على مايقدر لخدمة فقد رجعوا الى هذا الإيهام بسرعى الحديد بمدينة القدراتهم
 المسيلة التي يجب ان ترقى عن قديم مناوله فاستخدموا الوسائل الميكانيكية بعمدة
 التي تسمح باستخدام الأدوات السريعة والمدمع الشراكية والوسائل المتطورة
 والألمع سريعة وغير ذلك من الحيل المبرخية التي ساهمت في خفضه
 لاخصاسي بحدود النعم الخرافية والمائية هي الثمن

ومن إيطاليا انتقلت تقاليد فن النحت في فرنسا على مدى جيلين توصل الى
 ١٨ ١٧٨٠) تلميذ آتوني الذي عدل عماله عشر سنوات كمن يودويكو
 بيرنيسسي وبنو بهنر فاني في جملة إيرايلي النعم في فيينا و تعتمد في
 خصوصياتهما المبرخية على عملة ونظرة نيكونوماتيكي ١٨٧٠ ١٨٦٥ كما وردنا
 في كتابه الدو المة في عام ١٩٣٧ في كيفية لتدريب على هذا فن النظر المبرخية
 بالآلات مرتبطة بالتمه وكار مناسب السهوية في شروطا لتعليم فنانا
 اوع الآلات فكانت لتسخر لإبرر به هذه الآلات ثنائيه والنازيه و نظرة فوق مبنعم
 فصفة وساد الهاء الممازي يصنع بياض و صيغت بياض بيمر لابهة والزيق
 فمثلا كان مستر الهية مبرخه في تعليم في علة الساسي بلشيعا والسجيرة وهو
 نفس التامب الذي سجد في مناظر المصنوع و بصيغ والقيوه والنسج
 القصير ينجح في عدم التشابه الممارم الذي ساد الفن سابع عشر حين
 القرن الثامن عشر في عطفه يبد أكثر تحفظا ووضوحا وتقليدا من معمار عصر
 الفيرونت عناصره

وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر ناثو ليمونج الإنجليزي يكتنف
 ١) كمدكة التي انتهت سيرليو وبلاديو وخاصة في مبرخيات المائية و تراصمة
 وأثنى طورى ريجيو جودر (٥٧٢ ١٦٥٩) بعد رجلائه التي قام بها إلى إيطاليا
 والتي احيائه في الاصلاخ على كل محازات بيلترو طاريسيو ونطريان ساديس
 وخاصة طيب سلق ناظره صغيرا وناظر المبركة وبعد عوده الملة نشر
 لتفسي م معناه في فرنسا في كريستوفد ير (٦٣٢ ٧٧٢) ومستخدم جون
 ويب الطوطم الإيطالي ومعلق به بقاء عسرح ذاته

وقد اصابها والتمسأ بنجر حمض مصمم من الإيطاليين للممر و كريدغ بنسوي
 لم يجد نه مبالا في إيطالي نفسها نظر لان لمير طور وحكام بقاعه حمص
 مبرمات مصممة بهذ المرس كما حدث في كا من قبيبا ومبونج ودربرس لكن
 المنلوب نديكور سار على بهج الأويرا التي حيت للأوير طور مما حيل النميلة تنطى
 على الأينكار المردى كملكه لولن المسرحيف الدنية التي هيمه الجيرويه في تلك
 المشره كانت تمثل تسمية شجية وسلوب سرحب مقمأ كد عوة القيديه

وقد شهد النديكور المسرحي تحولاً خاف في المصمم الإنمباري خفضل إلى
 المصمم الطيعية المتلفة على يدى النديبه بونرو ١٦٤٣ ٩٠ الذى سكر
 يصوره الخففة لنديكورات الكائنات التي صممه خصيصا للإيمالات نديبه كما
 حلو النديكور المسرحي بمصاغة الإيهام بالهمه ثالث مع امتلال كل حين الباروك
 لردفه من جز إسماع الحو الطهي على تشكيك الممر كله كم جاء فيروينغرو
 جاكلى بيبوما ١٦٥٧ ٧٤٣ ٧٤٣ نكي يصل بهذ التطور إلى قمته عندما ابتكر المنظور
 و الراوية التي يمزج المصمم كله ومالتان لم يعد يشاهد ينظر إلى المصمم كما لو
 كان ينظر إلى مخررة أربل حائلها نرايع بل صبح هو نفسه راس منجوره المر
 جحو فوق المصمم عند أربل الحد الخاص بين مصممه ونصمه و حده هذه
 المتاليه من خلال عائله بيبوما التي شاركت في صميم كل دور الأوبرا الأوروبية
 بترسا

نك ر.ه مصكة هذا الدراء المتيكى ببال هبه يفتب هر مصمم القرن
 ساس عشر يدافع عن التطور المبرجي بلانجده الكلاسيكية في من المصارة
 وخافمة في فرنسا عندما أكد جايو هامى يكيو سيرفاندوس ١٦٩٥ ١٧١٦ على
 الحصانص الأثرية المصممة التي سمود جاليليه مة والمفلمة ذلك في عياريه منه
 لإيفاف فخصار عقيدت الباروك ومبالماته فنو حبلها تي بيبوب

وفي فرنسا هام سيرفاندوس بالاشراك مع فرنمو بوشيه ١٧٢٠ ١٧٧٠
 برسم اشكال وصو على البيكوار المصممة وذلك في كل من مسرح دسدم
 بوميدان و الأوبرا كوميك و قد على تشايد الأثاني جهه على هذ الربط بين
 المنصوب و منجوره في نديكور المسرح نامة فيعة جمائية مستكرة رقد طور

سهرقسانوني بموروس الصامسة التي كانت عبارة عن شخص من الديكور في وسط
كتابها بطول عامه عذبة وتوصف قصة معنده بصحابة الموسيقي

وقد ظهر حينئذ نقاس الديكور إلى الانعاط. لدرجة والكلانسة الصلبة
مثلبا سمحدم د - فاس يلمست بيد بزي ٧٢ ٧٧٨ خياله يحس في
(عازف صبيعه المصمود كلاً سيكية من د نيف اكرام كسيمان لإطلاق خيال
للشاهد فالمرح في نظر جراسري يغير في نفس سماء - حساس بالرهبة
و مهابة والقراءة كذالك كان جايدين دوسون ١٧٦ ٩ - امري حلة
وصن بين الكلاسيكية الإيطالية والكلاسيكية الفرنسية ٩ - ت حلتة ميديريو
جغليرو (٧ ١٧٩٤ التي هدمت بالأف. حارتي هرايسكو هوباسري
) ١٧٥ ١٧٩٥ ويصره جاسميري ١٧٨٥ عد يظهر في دكتوراتها من
أبير كسخدم مناظر المعده مثل مناظر السجنون الرهبة (السلام الماخرة
والنعمته والأملال الرومسية اما يرو جويرا ١٧٥١ ٨٢) حمر كريس
جهوده ليلاهد هيمس و سنا رأ صبح في دراسته التي نشرت في عام ٨ ٧
ديكور - مخرجي فو مومير الفين وفي مانية حرد الكلاسيكية الجديدة يروا
عد من التطور وقد أظهر جريديش تفصيل ٧٨ ٨ ٦ (اهتماماً حري
بالمدائق انطيمية المرحرة بالامثال وبالنظر القوية ذاب اللعما الرومانسية
وعلى التريخ الذي يشرح كالمس في الصاصر

وفي نهاية القرن الثامن عشر ظهر الانفعال على الديكور مخرجي ندم
تطوأت الو طراد من امواته مخرجيه وساهمت بحركه برومانسية، وفي
عقبها إلى اقمته في القرن التاسع عشر في اهتمام التفرع على الديكور مخرجي
كفي مناد القريبي السابع عشر والثامن عشر طلعى ندم من مدم مكالها
المسرح والاهامة ذلنا بعد مجرد ربطا كفيد بين التجريد التي على نممة وبين
الناظر وانك يمي وتلك نتيجة لأهتدم المسرح ياتص لمسرح في حد ذاته
فالاهتار وتفحصها والأحداث في الأسا ما غير تلك فهو مجرد ضايل
مماعه وبذلك دوازي الديكور. في الظن وأصبح نافهة ومغدا وتندبا

ويحاول القرن العشرين ممر الديكور ل - جومي طرد ث ندم في مكالها
وتقدمها على كل ما مر به هذا المي عند الإصريو هو نهاية من التمتع عشر

فقد ساهم كل إسهامات إنكروبوخيه في تطوير نفسه كلها من حيث الحركة
و المناظر المستأثر و تكونيس والإضاءة والصوت واصبح الديكور جزءا وعلما
معتبرا فهو قد لاقى شهرة على المستوى والدرجة والتمارة و يحسن التطبيقية
وهو علم لأنه يستخدم التكنولوجيا وبتصويبات وبتقنيات في حداد الأثر الفني
الطبيب

وقد ظهرت الحاجة الى تطوير الديكور بتسريح مع ظهور المسرحين
خسرو حبيب الدين نو على أنفسهم رواج مسرحيات التي تبيور مرحلة التطور
الحضاري التي هم بها ملاصق مع ائمال العالم من العرس التاسع عشر الى القرن
العشرين ففي روسيا اوجة قسطنطين ستانيسلافسكي ١٨٦٣ - ١٩٣٨ في ر -
مستوح مونتكو لثقة إلى استعدهم بحدادين الصافية بدلا من المستأثر خلفه
التيهية وتنظيم كل الجريئات على المصصة بحيث لا يسهو شيء كهره برحرفه
فكل شيء به وظيفته وإصعية ودرامية معتبرة جملتها به وذلك بهدف خلق الحداثة
العصرية الثانية من الفن المسرحي في تشويهااالشاهد وفي جانب صاف ماكن
روستروم ١٨٧٣ - ١٩٤٢ في عام ١٩٠٥ ساليب لذهب التطوير التي تسمى
بالنظر ذي الأبعاد الثلاثة مع الاستفادة بالاكشيدات الجديدة في ميكانيكا المسرح
مثل المسرح الدائري والسيكودرام التي تعبر الأوجو بنونه غير خفية بنسبة
والمسرح المتحرك إلخ كذلك خطط بحاولات بمرالد جمهور مسرحي في
العرش المسرحي وبنيت استأثارية وبسافر فاجرا ١٨٠٣ - ١٨٨٣ فندركل
التقنيات جملتها به المسرح رقصا ودين بطبقات الاجتماعية بجمهور
جمله

أما العصر الذي خزن عبر نطاق المدهد المنسحق عند رينهارت بعد بمر
بوصوح في إيجازاتأدويرعه به ويجوزون كرنج ماريا ١٨٦٤ - ١٩٢٨ على
بعد استله زينسار فاجرو في صباد العرش بتسريح عرجه من التأنيدات بربية
والعربية و توسعية والإيجابية مرتبطة بمنسر لا يباع وهو الراي الذي امرره بها
في دراساته «أجوع الدم ما المعجربة» التي صدرت عام ١٨٩٥ فقد كد نص
النظيم الثلاثي الأبعاد وسيتكون بوجيه اللون والصوت والملازل كمرجعه طبقا
نواحي الإجماع وكانت مشكلات حبيب على المصصة بعدية حدة القيس
والتماسب وعلى قانون الأمر ع ان يجمع بين مع قانون الرمر في موسيقي وهذه

القوانين لإيماءة نابذة من موسيقي وحركة الممثل، و الأسكال، فركته والعربية
والخاص لايركس المر للمصور أصيحت واضحة في نظريات جاك ديكرو أدى
سأنا إلى على تصميمات مخرج هينريش بديريزي بلانديا

ولكن إنحصر مع يكن إدوارد ميسردون كسروج و ١٨٧٣ ١٩٦٦ ثوريا يعنى
الكلمة فيها اسوداد بمتابعة الفسحة من كل القوانين لقد تمثل تنظيمه المعيارى في
لنستدل كل الاندماج و معاهها لاجتماعها التكيفية وبع يتحلل معناه كغير
بالصحيات التكنولوجية بين تلاحب بسبب الواقع وبعث تأثره بالسرعة الفعالة
مستخدم النرجاد و لمصاح كى هو حتى بالفرع، ويرغ بصنات الدرس عن
مستويات معنكته وفى مرحلة متأخرة رجع كل الاشكال المعبرة النفسية
واسمها عنها بالمتنظر المتطرية فى علاقات زسكيهات معنكته و غير ما اسمها
بالحركة المعنكة الأساس الذى يهوى عليه الفن المسرحى بين وقتل من الاعتماد
على دور الممثل الذى ي فيه صبيرا من عناصر مستعدة فى العن بىكار
وتجسد مثله لاغنى لى الكائن البعيد عن الحياة الواقعية والذى يمد فى بيوتك
بحركته من مسرح العرائس نكر هذا المسرح ظل مجرد مثل و بع حاور كسروج
تحقيقه من خلال الإبداع داخل الوحدة تشكيكية للمخرج بعنه حاسه والديكور
بعنه نامة وفى مجلته الدورية «التقاع» عبر عن نظرياته التى كان بها أثر عن من
جاء بعده من المخرجين ومهندسي الديكور جريد على المؤسس لمعادلة معنكته
المعنى

وقد أثر اتجاهات مسرح بلعنى السيفنى على ساقب الديكى مسرحى
بدرجة أب. رولان بيمكاثور ٨٩٢ ١٩٦٦ فى برلين وباريس دور معنكته ودى
الديكور فى الأهمية الدرامية وسومت الوسائل ميكانيكية ونجى مسرحيه
لاخترع المخرج الدائر على ميريخ عام ٩٩٦ ثم المسرح بجمع و المسرح بتعزيت
فى الحاهد مختلفه مع حين الإصا وصور نمائوس المعنكته والصور بىحركة
السيميما كل هذا وأكب مستوية لقصتها معنكته لغرضه من خلال لنص
لمعنى وبع بعد لأفك والنسب والإصا، واللور و كحركة مرهبة معاهيس
الواقع وفروسيه فقد كل الهدف متماز فى بيديكته الديكى المسرحى

المجدر من هذيل. وقد بدأت هذه الممرجة المسماة المحطمة نكل ابعاد الزايف بصعاولات
 ليور باستكبا (١٨٦٦ - ١٩٢٤) هو إحياءه لأحد اليعرطى (١) شكاوات قناني
 الباليه الروسى نى سنامها هرياد بيجه (١٨٨ - ٩٥٥)، وهريو مائيس (٨٦٨
 ١٥) وجسرج براك (١٨٨١، ١٦٢) ويانو ميكسكو (١٨٠ - ١٩٢٣) (٢)
 وأندريه ديزن (٨٨ - ٩٥٤) وغيرهم من الفنانين نكلار الذين شاركوا فى الرسم
 لمن الباليه بطول المشرانيات

ما لسرخ الأمريكى فقد نكلر بالذهب العيىي وحاصه بعد دهيد بلسكو
 (٨٥٩ - ١٩٢١) الذى بيجو فى جمل لسرخ مركز حدد نكلا هندا هندا بجمهر
 الأمريكى لك الامناج لكرد والذى لى بفع به لسرخ الأمريكى جعله رما
 خصية لتجربة كل الاتحاد وانهاارات الحدولة بيون خصاسيه شباتك بمرجيد
 المي مقدم من خلال ديكور فى مسمي بواقعية والتعصيفية الذهبية وهماك
 المبرجيد الذى بعل. هو فى عصة صارية ساهما مر اى ديكي. مثل مسرخية بورنوي
 وايلد (مديننا) (١٩٢٨) وخرج ارسون (١) مسرخية مكسيمير (بيويس فيسور
 (١٩٢٧) وفنالك بمرجيات نى يتم بيا ديكورف وإقامه ساهم الجمهور انما
 المرحى بمرجى بى من كل هذه الايتكارات

كل هذ يد عير ن الديك لسرخى بى بىد مرسر (١) رجا ب تكهيديه او
 كحاليه بل صبح فضا ناليد (مرمى) سكااته السجيرة المي ساراك فر
 إحصاف اللغة بمرجيه وتظهر إهاد جديده فى الفن الذى بى نكل سناحه مر
 مسرد (حواد والمركة والدير عني همية الديك لسرخى بى بىد مرسر
 الكار مسرد هنى إقامة الديك بمرمهم (١) اسم ليهم كيار بعالى التشكيين
 عدها وجدو فى الديكو. نوسيف لسماليد المي تشكيية عدها سارتمه عسري
 ووظيف بالمول المي بقاءه عني لتكلم فى روج معظم بى الذى عرفها
 الإنسان عير تاريخه الحصري

★ ★ ★

الرقص الشرقي

لا شك أن الرقص مصممة عامة غرابة شاعرية حركية يتجاوز ترجمه
 لحسابات إلى أشكال معييرية مريحة للعين ومبهجة للمشاعر ويدل على
 الرقص مكانه بين دمج أنواع الفنون الشخصية الحيوية وكان مازدا ومواري للتاريخ
 انحصاري للإنسانية كلها . راد اعتد نمير شعب هر نفسه عن استموب الأحرى
 في جوهر الرقص واحد لأنه يعتمد على الحركة التي ترتفع إرغاما عشوي
 بالإيقاع والموسيقى . ويصور الرقص بعض كافة الإمكانيات الحركية لعدم الإنسان
 وهذه الإمكانيات مهدو جميعه ورائعه كلها عضيت الراقصة والرائص إلى نهديب
 الأبداء وندو إلى الحركة وإثقة . برسلان عبر الدائمة وبوفير ييسر والرشافة
 فالحركة يجب ان يسع حفا لا تشوبه شائبة ويكون مستجما مع بهوية الحركات
 يجب دخول الجسم كله إلى آلة موسيقية نمرق الحاف لا نعرف السمار والإرجاع
 بومبقتي سنو الشرقي أو الغربي . هناك من الحركات اللاهائية ما يمد مائة
 مسبعة لأي راقص أو راقصة لاستلهاة حركات جديدة بدلا من التكرار والرتابة
 والحركات التقليدية التي تؤدي إلى تلك وفقدان الاهتمام ويمو التحير بعض امين
 عوفد مع ندو إلى عصر عام ١٩٥٠ وتنهت الرقصات الشرقية يقوون إلى
 الرقص الغربي . يصعد الرقص الشرقي . خمر مغير عد دلال الأوتة ورقصها
 ويعرلها . وبكر سمعة عيب عناصر الدلال الرقصة الإفرأ في خالها بشكيس
 مما عدها عن لايتعاد عن بكر . الحركات وشايبها . رايك بجيبها الاعباد على
 الإثارة المجردة التي تدرك على جر عينية من جسم الدائمة ييسر إلى الرقصة
 يجب ان ينظر إلى الجسم نظرة لا تعزى إلى جزء و خـ ولا شك ان ارتباط الرقص
 بشرق باصطلاح هو البصر . ليس في صالحه من الساحة الفسدة

قد يكون هذا البصر ذا معنى في الرقصة التي يوجهها الراقصه وبكر أن يصعد
 الراقصه كليه على هر المعنى في أداء حركاته بحيث تدرك كل مهارتها هر فحة

المحركة شهد معناه معهود 'ترقص' لتتروى د هن فبره ممعنه من الاصطلاح لا يقية جبره الجسم لا تقتل جمالاً في حركتها عن هن بظن إن هم نكر كثر مسافة ويموء جهره الرقص إن هن المن هادر على التهيبير ليس فقط عن الانفعال و مقابله وحركات النفس والمكر بل عن ديه لأحلام واللا واقع التي لا تخف حذر وهذه الإمكانيات المسقية نمسد على مسح كل أجزء الجسم جميع طاقات تنهيز الجمالي أنتاجة بشرياً أن يمتل كل جهره في استخدام كامل مع الأجزاء الأخرى وإد استعني استنوب الرقصه وسرافه لتوكيز على جزء من الجسم بالذات يجب ألا تهمل الأجزاء الأخرى التي ممن في نطق لأن حركتها مكتبة بمعناها اليدين ولا يكمل معنى الرقصه إلا بعد لانضمام يدي حركتها مختلف جراًء الجسم وتؤكد فإن تركيز هن عن اليدين لا يمنح ديه لأحلام واللا واقع في مسرحها ونجتها ويقتد بجمهور هن ديه لأحلام قراءته فقط وهي نية بعد الأندة المسببة قبل الإثارة الفنية ويحول جسم الرافضة الجميل إلى مجرد جسد مرعوب فيه وهن لا يسكر أن يكون هدف المرء الرجوع بديه حاله الأحوال وتقول حبيزة الرقص الجريئة انهن يهزرن التي أنت كريمة مصر عام ١٩٥٤ بن هناك إمكانيات تمهيزية كثيرة تكمن في الرقص الشرقي ومن يسجل هنم وكانت يوم لا يرى هنم المشابه بين حركات الرقص عند كل رافضة وشبهه انرقمى الشرقي حاليه خاله الخدم بهد المن التي ما ن في حاجة مفعلة إلى تهلين وتهند وتشكيل يستل ع من هرجه الكباريه التي لمسهد التسيه والزميه ليس إلا إلى هرجه مسرح الجاد التي تثير بحساسات الجمال والأفعال الوجداني وهذا لن يتأني إلا عن طريق عيار الهنلي مجرد جزء عادي من أجزاء الجسم

وإد نظرنأ إلى تاريخ الرقص كمنى بأحلامه شكله ومنه نمطه وإكوانه فوجدن نه ثعلق يهزيقه أو جري ويلأظف تلو ه ممسلا من حركات الجسم بالهدم من هن التمر هن لاشمنر نديها هن الأشكال معده التي كمتتوى من عادات كثر إلى رنماع عبر طمسه للجسم وينبر هن رافضة في الرقص الكلاسيكي الأوروبي التي ند بالتمقيد هي أصوئه الأوبي ولكنه تفتت بسبب لاضلال والاضلال وينسب عنففسه الرقصات المؤكلورية بكل إمساظها وعنفوسها وإطلاقها ويدلن هنم نرفس الكلاسيكي إلى تمييد الأشكال كقيده نه وبعد

من الترقيع، جوتشي التماس به بدلا من الرضاة و الأناقة التين لمرحبهم روح الجميع الأريستقراطية على أساسه و منذ أن برقص الشرقي مع تطور لأنه جاء بداية سبعة وبتوسطه ولكن هذا لا يعني أن الرقص العدمي انتهى إلى حيث بدأ الرقص الشرقي ذهبت حلافت جبرية وخصائية لا يمكن التنازل عنها برغم أن كاليها قد هي بالأحد، بنوك والسلاطين فالرقص الكلاسيكي بدأ جماعية بينا بدأ الرقص التركي، و الشرقي قريبا وهذا فارق قد يبدو بسيط من ناحية الظاهرية ولكنه من الناحية لنية فارق عميق الأثر على كل صنف هن الرقص الكلاسيكي لا بد من أن الرقص شاركه النعيم مع أفراد مجموعة ويتركز أساسا تركيز نفاذ جدي تحول إلى نية في النوبة إذا قصه وليس كل نية (النبة في ظهور القوالب الخاصة بفر الرقص ترجع إلى التغيرات تنظمه ثم بالتطور ظهور الذي تكتبه الدراسات الأخرى في موسيقى والتعبير لتسكيته والراقصة يجب أن تكون تلبية معنية للجمهور بعيد كل ما يظن منها بكل لغة وجنس وهذه الطريقة لتبقة في الرقص الكلاسيكي الجماعي تطور الاختصاصات التي عمل من خلالها التي ملكه بعد متبعة تصفي لها ملامحه الحكم على قدر التقدم منغير سواء قيمة يتعلق بأخطائه هي أو يخطط من حولها هي برز نعمتها ثالثا صراة الراقصة والراقصين الذين يعملون فيها في نفس النعمة بالراقصة يشويه معرض في ذلك وأبرز مميزات الأ في صراة الشهرة التي يبدى بحسنه أو مسجانه على أساس مزج هاهم قوامه بين الأعدا إضافة راقصة التي لا يمكن أن يتكلم بها أو عاكسا تاب بعض التقدم ستر ناهمة من هنا كان صراع الرقص الشرقي إلى التوحيد والخرج به إلى الحال الصب

و تطور ذلك أن يكون على أساس عنصر بحيث يمكن تعليم برقص الشرقي وبالتالي أخرى من الرقص جمع من قلة ولا يجمعه فاصرا على أهميته سعرت على مبرح أمام فزعة موسيكية من الرجال نبيس كلاس الأوروية بحيث بينا انقضاء واضح بين الحركة والملكية مسرحية وحس تطور هو الذي يقوم على البحث عن جذور هذه اللعبة ولعل الجذور الأولى تمثل في الرقص الفرعوني الذي نجده مرسوما بكل تفاصيله على جدران أحياء، جدار وقد كتبت هذه صا

و مرقه اتوجيه للنفس الشميه باختلاف في هذ نهال وكن هذ الممن يقتصر على الرقص الشرقي الذي ذريه راقصه يعرضها على المسرح بمهه يفتح بها رؤيه حريه يستخرج من خلالها ان يسطر ويعتبر حتى لا يوزى نفس الحركات طوال عمرها العتي معا يحزن تنها ين مجرود حرقه محببه لا يمتكاز فيها ولا تشوع

دعهم ان الرقص المزهويين يهيا الى الرقص الجماعى الذي يؤديه افراد من الجنسوط الا لك يعنطون ان نجد بعض التمدج لتى تقوم فيها الراقصه بالرقص بصريف امام مجموعته من النظارة ويتوالى ج عاردين ويكتسور في كثفه اساليب الحياء عن قديماء بمسريته ان الرقص الشرعوى المدمم كن يكون من بسطة مسابله من امطار بحارن راقصه خلاله عده تشكئة و خدمو الممركة وكنت مرقص جوا على عدم يهبطه تلمشى مع اسلوب الحركة هي حين فصل بعض الرقصات المملود الذي هم بدائرة والحيوية وينسجمه مع انعام من نفس لرع. وكانت التنيات بصيغرات في نفس الاسمين يعرض على الطيفر او تدمرهم حنف راقصه وحيثا اخرى يشاويين 'رقص بالمرق معها' وكلنت موسيقى التي نصاحب الرقص مشبهة حينما عمر همد كيبه من الآلات مثل الجيت والكثارة والطبق. والتجلاز ونزهر والنك وقد يكنى في حين حركي بتصميم لأيدى و طرقة الاصابع و شوع الكبول بغير لأسلوب الرقص الشرعوى وكانت الراقصات في وقت انصاف اليالوه الحنث وقد أعرفت الراقصه بصدره التديفة عند آلاف المنين بالدورن حول نفسها مع الهمماد على ساق راحية وقا. مستوى الرقص يدوق على بقيرة العرونة بلراقصة ومدى ينفخه بمسد من باحثة وعلى دوق الشارو من رقص من جنهم من منحبة حركى وهما يعررب برقص مسري القديم من الرقص الشرقي معاصر في التركيز على نهارة الصردية للراقصه ولكن الراقصه المصرية القديفة كاتب رندى صباه مملوكة فمصاصة منبت من مميح رقص شعاف لميح مستعدة سكل وحركة معماء الجسم كم كانت يرتدى في بعض الممباد مجرود نظرة صيعة مرققة كامر لير جمالا جسمها ورقه

وجرد العانة على دعوى حوسبيصاف وراقصه محسرات الى حادب بالاحمالاد لثسية بدعوى الكوسيفر والرقص وقد رقص الصرير في نهاد تمهيا لمردالمهم كم قصو خارجها في الاحمالاد البهية وقد اشتهر اليهود

هذه العادة مهم من هنا كانت بسطة المدينة المرتبطة بالرهص القديم وندت به
 كى هناك فمناضه على ن تفت الى قصة شبه عارية لأل الإحساس بها تملكه مر
 الكريم و نطقوس الديبه كن آفوس من الترتير على حسنها كبراة كالألة الجسميه
 وكان الخصريون يعتقدين ب هذ القوي كاند على طرد الأرواح الشريره الى لا
 تستطيع ان تتعدى جمال البحر حلقته الآلهة، وخاصة إذا كان يعمرلك بهذه السوييه
 والامتازق

ويعكز بطور الرى السرهي للرافضه إذ ما لقت بنظرة إلى هكاه نريد
 ميلالك في مصر القديمة يعرف أدوب إرماني» في كتابه «الحياة المصرية في
 العصور الأولى» إلى هاهي بهي حسن عدم لة الكثير من المادج لأرهاء انما انصاب
 هكاه الرافضة ضمنى بالثلاثه والاساور والحمل الخيل وسجل معروف بأكليل الرعر
 ونكسو صدره بالشراطة ذات الأنوف الخبيجه ومعدن معروف في شعائر شة
 ديول الخيل الصغيرة وتلقى طرافها بكرات فضية أو ذهبية معا يقسب صاجيها
 مظهرأ شيمأ هي أثناء برهص

وكانت ملابس تنوع باختلاف الرهصه وصورها وعاب ما يسمد الرافضة
 حركاته من حركات ظهور والجهو انك رقد هرحب الرافضات بمفرد لاجين في
 حركاته التي منتشاه كثير مع حركات الرافضة الضيقه الحاصره التي تتميز بحدوسه
 والعموم واللبوبه والتي تستمر على نفس النهج في ن فرد عده رمبلاي، من كثر
 من حمسه الآه منه وذلك في تقيد حركات الحيوانات والطيور الرتيقه التي
 يكر ر نجد فيها اية اخصه ملة حصية للجديد والايتار ونظريهما لاسويها
 نحاصر

ولا نناس الرى في نريدية يساعها كثير على الإيعاء يعرف الرافضة
 ومعها ندى الجمهور وهذا حاولت رافضات مصر خصية خاصه في حين استلهم
 حركات جديدة من حياة بنوية والريمية والنوجليزية والسعبيه ولكن هذه
 محاولات لم تخرج عن نطاق تجيير يده برهص عر طريق مسجع خطوط الرى
 اليدوي والرهص إلح، ما انحرطت عطلت كم هي وبذلك لم يطور الرقص
 بشوي كثير

كانت يميز الرافضة يعتمد إلى حد كبير حركات أكثر صعوبة و سرعته أقل
لا يهدر أي قوة على محاذاتها. لأنها تظل في حالة حثيئة دائرية ويصاحبه إلى تدريب
منهول سائر وهو كشيء الترقص التمدد القديم. عدم ثبات اليد لا يكون في عدة تعادج
بهذه الحركات يرى فيها الرافضة وقد دأبت على مدى راحة بها قد التخليه
زناً على مع ميل جديد إلى الخلف في حين يفتد درعاه إلى تكلم في وضع
مواز نسائي عرجوه. وهذا الوضع يمثل في الواقع جزءاً في حركة متكاملة وهو
يأتي الصعوبة نظراً للصعوبة بحركات عصباء الجسم من حسيويات شكله ورجح
نساق إلى على وزن أن تعتمد على سنس وكثافت والقطر منه. حد اوصاح الرقص
الجماعية المعروفة فيها تمرير الرافضة ما يبر يديها وقدميها على سطح وضع
مقطرة القوس أو ثباته بين يديها وقدميها على لتدوير إلى الوضع المستلقي
وأيضا كانت الرافضة مرتكز على يديها فوق الأرض وتخرج حركات منها مع
تتمكن من رفع الجزء الأعلى من جسمها مع انعطاف برأس ورجح الساقين وتبهما
في محاولة نفس راسه يدي

وأحياناً كانت الرافضة تفر إلى ارتداد يسير مستخدمة النقلة التي
يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض في سحب ساهيها بسرعة تدعو
جسمها ثم سقطها ثانية. وهذا جعل للمخرج أن الجزء الأعلى من جسم الرافضة
ظل ثابتاً ومن السهل فقط هذا النوع تحلق بالمشاور بعد الجسم و بعيداً عنه
أو أن الرافضة تثنى بكل جسمها إلى الأمام فبعض هي لا تفعل ذلك في الواقع

و عالياً ما تحكي رافضة بحركاتها حصة بسيطة وقصيرة جداً وهذه الرافضة
هي التي تريد حركاتها في وحدة قلبية متكاملة تدعى الأثر القام وبعض التخلي لها
وعالياً ما يندمج الجمهور في تلك رموز بحركات بحيث يستطيع بقصه من
الحركات المجردة أكثر معترب في بعض الأحيان من فن التمييز الصلابة
(أليانزيم). ويعتمد الرافضة في هذا على حركات التسيان والأدراج و جديد لأنها
الأجزاء التي يمكن أن يرها نصردجون عن بعد. أما حركات الانساج وتعبيرات
الوجه فلا يمكن أن يحد إلا إلى جمهور الصفوف الأخرى من المسرح. وعندما يقوم
السيكس والاندراج و سجع التعبير على هو الحقة أو الحيوية فإن مصير الجمهور
يكون بمرور يجعلهم تتركز أكثر إيجابية من حيث سبب هذه المصيبة وذلك على طريق
إضافة الحقة النفسية التي يظن الجمهور

وبالنسبة لحركات الساقين فكانت الرافضة، القصيرة التقبيل صمغ اللسان التي يرتكز عليها كل نكز الجسم على الأرض من فوق بانظر القدم. أما 'نفاق' الأجرى وترجع عنه ٤ أو مثليه قليلا مع بعض الأصابع لتقدم دانه إلى أسفل ثم يهز الجسم إلى الأمام مع رفع الكعب، يرتكز على الأرض في عصى وخفص العصب المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع ولا ثم بعد ذلك نكز بأصابع القدم وكل كعب نمدم الذي يرتكز عليه الجسم يرفع بهجرت وضع النفاق الأخرى مع كمد. ثلث بحركه بعض حروبه وأحيانا كانت الرافضة تبدأ بخطوات طويلة مع رفع سيقن في أوضاع عموديه ثم يحول إلى يجهور وهو وجه بحركات متتالية مع الأقدام ثم يمسى مع إقباضات توسيقي وأحياناً كفى القصر عنصم. استخدم بكثرة في الرقص كاستخدام الخطوات وهي وضع القصر كانت النفاق لأهمية ميسولة مهمما ويتركز فعلا على الأرض مع التماس تحليقيه فضفيه على الدكة ولا يزال مرفوعة ويستغل بعد ذلك مركز الثقل بكل الجسم فوق النفاق الأمامية في وضع مقبى

من بالنسبة لحركات الأذرع فبعض بحركه كثر عو السهارة لانه لا يمكن نقل الجسم إلا قائما مسؤولة أو مقلد حركات أو مبالغ بحركه السراكية. ولماهم الأيدي في الإيماء عن طريق استفعال العصب والصباحاد واستمعين ومرفوعة الأصابع ومقلد بعض حركات وأوصاف الجسم بحركات معينة. الأذرع تنقسم بحركه الوهمي إلى تلك المرحلة أو صناع. فالحفاظ الرافضة مثلا على توازن الأجزاء المتعلق من جسمه يحدد. فيها إلى نقل مركز الثقل من الأجزاء إلى القدم الرافضة من يراها مع سقوطها وإحياء حور الرافضة على جسمها في حلق ٣٦ درجة وهي تبدأ بخطو ٦. منها في اتجاه حصاد الاتجاه يورانيا حور نفسها بحركه بحركه الجسم تنحدر ضمن القوة المتفرقة في الاتجاه المطلوب ثم بعد (حتى لا يصعب في اتجاه التواء) في كور في يادى الأمر سطحا ثم منريها في أنهيها وكذا يسمى عند انثابيه مهدوره كذلك تنحصر على نوع من التباد أثناء الدور. وتنحصر حركات الأذرع ثلثه ويسمونها خازة أخرى شور الرافضة في نطاق ٣ درجة ذوي. تتجلى مدى الدور الكاتلة. وحيثما يرسى بتوزيع الأذرع بالرافضة. التوافقات على ساق ووجه إلى الهمز في حركات مصادرة بعد كات الأذرع بعد قوة الطرد وفي الأرقص بهزركى العديد كان الوضع بعدد الأذرع هو قدرها مع ثبوتها عند 'مرفق بحيث تتقابل وحاد الأيدي بمطويع فوق براس قدمها

ونعز من الأسماء التي تظهر اهتمامات يملأ لحظة مدى الذي وصفت إليه الرافضة المتصورة القصيدة في فثائل موضوع ما ، أو هكذا فالرافضة التي تمثل بريح فثالا بسى لها من هذه سوى موسيخ ايجاء وهوة الريح بعد دراعيتها ، وتندما تريد العبر من التجارب مع شعور ما فثالها بعد نر عنها مع ثلثها قليللا وكبد بحيث يصبح الكفا في مسويق الذي ولد ارايت ، بعد عن تنفودها بالرمي والسعادة عابها نحن عنها اليسرى شديي بحرية . ينجا نثقي هذا اليعنى عند اثار بحيث يلاصق القلب

وكثير ما نجد حركات الاذرع والأيدي تتوافق مع حركات نسيتاني لأقدام فنصف الرافضة مثالا على سابقها الجسم مع تدسي در عهد ليمنى بحرية فوق الجسم في حب الى المفاق ييمسرى ، ندر ع اليسرى نمنصان بالعتاء بسيفك . ويأخذ على الرقص خصمى القديم ان الة قصائد قد انبهر من كل المركب التي تستلزم بمر في الحفلات حتى يتجدين ضايح الصلابة الذي لا يريح كتمرح

يمكن تصنيف حركات المخرج من نفاحية بعبية إلى هوى بالأمام ، انعكاس لتعلم الانعكاس جانبى انصاف بالا مالاف وبانيسم وبالكفا ويمكن للرافضة ان يجمع بين هذه الحركات وعمازسها مع بقاء العمود الضرفى مستقيمة وعقوب . رجع اساه الى الأمام او الى الخلف واسبب التثعيد حميد ندر سدر حركات التمر يبرافم بين الاضداد و مبالغة او بمر حركات التبريع والبطينة . ولد هارب حركات الجذع بحركات الاطراف بعد ان حركة الجذع في بعض الاحياء تكون هي السائدة وهي جهان اخرى تتعاضد حركات الجذع مع الاطراف . ٣٠ نمب المدع نور ثانوية وقد توفقت حركات المدع والاطراف عندما تحول الرافضة بمسستها بجانبها لاجزاء الى مخرج بولر جيسم او عقب هامبورب التثعيد يغير حسب الرقصه وطريقة توصيلها : بسى كالمجهر

تلك بعض الافكار مات التي يمكن أن تشتمل ايب رؤية جديدة عر . حرص الشرقي بدي فخرى ، منكم عنه بسملاء كنوع من الأرمنصرا عليه المعرفه ييما بهيج كثير عند مشاهدتها به . ولا قائمة من حافته لأنه صاعدا موجوده في حياتنا الفنية كطريقة أو بحرك . زى لافضل ب نواللهيا بالتطوير والسويجه والمبرسة العنية حتى تستطيع تشبيهه الى الصارح . وى حجب . ونحن اقوى ان رافضاها

السوناتا

عد السوناتا من الأسس التي تتهم عليها الأشكال الموسيقية الأخرى بصمة خاصة ذلك أنها شكل موسيقي يظهر بالوضوح البعث والعيوب بملء وعاء ذلك من "الحساسات التي طفت بغيرها عند مدخلها الأولى حتى الآن" ما يمنح كتمسكها الحر يكمن في صميمها التي نبذت في فوج ميلادها بالإضافة إلى عروبتها التي جعلت من أيدي مؤلفيها صعبة كل هذا أثبت قدرتها فسيح في الميكرود عن مدار كل تبادلي الموسيقى بده كارب من الغرب

ومن المصروف في ر حرو ج السوناتا كتمسك موسيقي له سخييه المستند ويرى السوناتا كمنهج في التأليف الموسيقي ظهر كمنهج يعني حيود العهد بكثير من حدود شكل غسيقي إنما هي عليه شكل سيمفونية مثال عباد عن سوناتا مكتوبة لأوركسترا (كل راحة وشيء في سوناتا لا يغيرها) وكل كونسيرتو سوناتا لآلة مفردة ومعها الأوركسترا وقد كتب معظم الأكتتاجات عن نهج الحركة الأولى من السوناتا أما لاستعمال السباتي بضمطاح السوناتا فترتبط بفولماد موسيقية المر كتيق لآلة وحدة مواء أكانت يصاحبه البيانو أو بولماد لكن هذا بضمطاح لا تكفي في الواقع كج يحوو كل السكان التسميم الموسيحية التي جعلت ساب على السوناتا كتمسك أو كمنهج في التأليف الموسيقي

والسوناتا كمنهج موسيقي جمهور بالضرورة والتسلاطة والتبديلة التي تساعد كمنهج المادوي بضمطاح بالوضاحة في الاستمباع بها ظهور جنت في تعيب الموجه ذلك الشكل الموسيقي يدي بضمطاح في الملود كتابته على إقبال جنته موسيحية يلاحظها كج فصحة نسبه بعد قنيل من صوا آخر ومن صام حذ مع استمرار تخيلها الأولى من بالحققتها الجملة صمها من صوبب مختلف حذ وهكذا ونه كمنب المزجج عاندا من ثلاثة أو ربعة صوا، التلاحن داها في صمير من هذه

أما السوانة فليتب عليها التخليص والترك . . . إنها تسند على محطوط
 للحنية الأساسية بن تشكّل سهاها الكبير . ويمكن للبحوث الويستر ، بن يتلّاع
 بهذه محطوط ، بن يمدن فيها بن يمدن من مؤلفات على مجموعي حركاتها الأتالاب أو
 الأويج . وحيات يمدان إلى شكل السوانة على أنه «سوانة اليجرو» . على الحركة
 الأويج عرف منس ، بن معظم الحركات الأويج هي كمؤلفات يمدن على بقاع الأليجرو
 أو الإزعاج السوان . كما يجب ، بن ذلك المصاحف المختلفة للسوانة على بن المصور
 فيفر وفكرت سمدج . كميات السوانة على السوانة اليجرو أو بن حارة يمدن من هذا التشكّل
 لحيات . أما السوانة في هذا الوقت كانت السوانة كميات على سوانة يمكنها أن تقدر
 كميات السوانة بعد فعل شي حيا كانت كالتأنيدي على ذلك . على سوانة في
 الحيز يمدن مع أنسكل الذي ليور كيف بن على يمدن كل بن ، بن وديين

47-

والسوناتا خمسة عشرة جميع من ثلاثة اقسام يلقبها الأولى قسم
الامتداد من حيث يستمر في انزاع النجاة والثاني قسم التمهيد حيث يستمر
من ذلك بآجر من ناحية التي يستمر فيها ويثنى منها الخفا وحفلا موسيقية
حرى مع القسم الثالث وهو قسم التمهيد الذي يقتصر على استبعاد الامتداد
الأحد بأستوى معايير يشير المستمع بطلان بحثهم وبزواج حركات السوناتا بين
ثلاث ورع حركه ومما يلاحظ هو تماثل السوناتا تتكون من حركتين وحديثا كتب
البعض سوناتا من حركه وحده لكنها كلها جالدة مستثنائية وبما اظهر السورج بين
الحركات يختلفه لفضل اساسا في الايقاع ففى السوناتا داد المركبة الثلاث
يتقدم ايقاع إلى عريض على عريض وفى سونك كى سى سى حارة إلى
سريع يلى سريع معتدل سريع جد

وكثير ما يستعمل المتقنون عر ابناء الذى يربط فيها بين هذه الحركات
بثلاث او الرابع ١٩ على الواضح يؤكد سى انهم يصبغوا ر روى أى مالم او دافس
معنى الى جبهه شافية بهذا تتناول ذلك ان التوجه على الاستماع يجرى المستمع
يشعر انهم انفسه هذه بحركات بعضها إلى يعمر ومع ذلك فانه من المنهج
من يتمم على رحال حركه في سوناتا بعض حركه حرى فى سوناتا حرى حرى
كانت من ضمن الإبداع وبمقام رلو حبيب قد فالأبد قد وجرى جلى او انهيار فى
انفسه فوسيقا كله لكل من التوسيمتى وهذا ديدن على المناقشة الجوهرية التى
تجرى فى روى السوناتا دالها كمثل موسيقى حميد وقد تقاليد الخاصة به وحسن
فى آخر حل عيكرة للسوناتا كان تربط من حركه السوناتا الواحد يعتمد انفسه
على حاجة الاصوات فى لوزار والتعداد وعلاقات تدعى للبدء فى البدء ومع
يكن المتلعبون فى ذلك الوقت انكرهم يفسدون بالعقبات الجوهرية الكلمية داخل
الحركات دالها لكن مع استمرار ما منى بالمثل الدبرى للسوناتا ففى الاكتمال
حاولو ربط حركاتهم من خلال وحدة التوضيح فى حين احتفظوا بالخصائص العامة
لميزة الاستقلالية للحركات

وكما قلنا من قبل طرأ سونك الأولى فى شكل السوناتا خمسة عشرة نمط
على التيجرو أو لإبداع السريع وقد ما يصفى على التيمميدية والرياضية
الوبرية وغير ذلك من الأشكال موسيقية سى بهر على شكل السوناتا التيجرو

ما 'حركة الثانية هيطن عليها مجازاً 'حركة بسيطة' لأنه لا يوجد في الواقع موسيقى ما يسمى حركة خطية لأن إيمانها يتنوع من كائن لآخر ويصعب في خرابل عجيبة فعلاً يمكن ، فتكون من موضوع ونسبة و رتبة تكون تطبيقاً نظائياً يشغل برونز الخصم أو الطريق على حد سواء وهو الشكل الذي تكن فيه نمية معينة في حين آخر ينسود حرجح وخصيف وربما تكون البسط في كل حد في اعتبارها على الشكل المبدئي للحركة ذات الأقسام الثلاثة ولكن من النادر أن تتسببه 'حركة الثانية' هناك مع شكل سريلاً 'الحركة الأولى' وعلى حشيش 'كواعي' أن يصنع في عبء هذه المروون عنفنده عن إحصائه للحركة البيطنية

ما 'حركة الثالثة طيه علاء سريعة جد وكيفية ميرتو 'و امكيزنو' على الأعمال عكرة لغاببي وهو رب كفا عنيوتو ثم ساد لاسكيزنو فيما بعد وهي الحالات طيه يفعد على القصة دي الأجرة الثلاثة ب

وأهت ساد كل في سكره الثانية و سائله الاموار والشهجات بدلا في خصم الحركة الثانية في البضياء و عائلته هي تعريخ و ربه تصبح إبداع اللغته منريه والثالثة بصلنا

أما 'حركة الرتبة أو الختام فغاب مايكو بإيقاع الرورندو الموزون' و منريه سريلاً الألهجرو وفي ثم يفكك القرون دار 'حركة الأولى' من السمونات في التي اكتسبت ملامح مظهره يعكس التعرّف عليها بسهولة أما 'حركات' التالية فهي جمية إلى حد كبير وسرود مجال كاجهدا مسووحا كحل 'المحاولات' الاصنافه بجنوبية منها على سبيل مثال السمونات ذات 'حركة' أو عدة بنو تقسم إلى نوعين موج يصعد على نماذجها نحوية تشكل الحركة الأولى ويؤخر يعاين حدود كل الحركة كزيج في هذا الحركة أو عدة ما الجبيلنا ذات التروكتس على المقام ومصعب ساد سم سبي' في إهنر بسدن محدود

وهما يدرر لرجته دار في صيدعه السمونات جابها لا يبعد كثير عن شكلها ب (ب) أو الأقسام الثلاثة الأسعرا من والمصاعن و سجنسر فالتسعر من بعمور في موضوع ر موضوع كاس ثم موضوع خباير يشطب الخصائصه بدليه على الموضوع الأول الذي يصبغه نموس النقاد موضوعه النكره وبشكل ذلكا لهما انترميمي أما الموضوع الثاني فمشاب عنه المقام المعانيه أو 'الأنثودا'

وينتقل دائما بنظام المساند اما الموضوع انما انتقلت فيه في همة ودالة ع
بوصف من لاوم لكنه يسمى ايضا الى الهمام يماند

ما قسم الكفا عل فيغير بالحرة في الشكين والحيعة بالقسمة للمادة
نوسعية التي خبثت من خلال الاستعز في واخيات يصفها مادة جديدة إليها
بصفتها يسهل من مرحلة النموذج إلى مرحلة التطوير وفي هذا القسم اثبتت كمن
الموسيقى إلى معمار يتدرجه لم يرد في قسم الاستعراض اما همم للتدريس
فيعيد تأكيد الموضوعات التي وردت من قبل في الاستعراض باستثناء ان كل
الموضوعات تدور لكن تتنوع معده يوم اقام البرنامج

ويصنف به الهمام مسرح مائير الصوتيات كشكل وكعنوج على اسانيد
المايعة موسيقى بمعدله لكها بصمة خاصة بشكل حجب اويه في كل مؤلف
موسيقى سواء ملامح كائناتها أو ركة رداها في مجالات موسيكية مري واهل
الذي لا يستلزم التمكن من اسرارها سواء هي مسمون النظرية أو لتطبيق من
يقتدر على كتابه عن موسيقى في شأن يذكر ذلك أن السوناتا هي اليوم الموسيكية
المؤنية إلى عالم الموسيقى الميهر

* * *

(١٥) السيرك

عرف الإنسان الشهرة في يوم الإمبراطورية الرومانية بمدينة التي كانت معجزة القوة والذكاء والفطنة في كل صورها وخاصة الاجتماعية لأن عماد الإنسان على آلة دم يكن فيه معنى البهرار و الفوج والمثبور في همت السهم والسهل و تحريره العسكرية في وقت الحرب والذبح كفت القوة الاجتماعية مجالا كبير لا يمتد من البهائم وإذ كان - الحفلة الإغريقية - التي ديفت الحضارة رومانية - مع نمره المبرهه هذها كانت قطع حرة الفكر والعن في عربة الأوس قبل قوة الجسد والعضلات. فأنه القوة الجسدية بالنسبة لها مجرد مكملة لقوة عقلية ولكن العقل يستطیع ان یمنع فی حواله فیه عن قوة الجسد یمتد الجسد یمتد ببع شای یمتد عن القوة والجهرة فانه لا یمکن ان یمتد مع قوة العقل ولا محو الإنسان إلى مجرد وحش مسمى وهو - الأخرس والكلمات

ونكى ابتداء الرومان مجرد الهواء بجسده واستطاع سميها في الشباب لأغراض عسكرية وتوسعية حتى تمتد منطقتها على العالم القديم كله وفي رقات اليمم كان النوع في غاية البرص على تذكير الشباب بمادة القوة جسدية وكان السيرك من أهم الوسائل لتعريف هذا الهدف نظراً لتشجيعه وعرضه التي تقدم على ساحة هريضة تمنح آلاف المتفرجين في وقت واحد وكان السيرك الروماني القديم يقترن في شكله من تصديق لأبطال الرياضات المحمدي فأنسجة لم تقدم عليها العروض بعد الشكل الرياضي ومتخلفة بهدرجاء جهرية وكانت هذه المدرجات تتوضع حول الساحة متصدة في التوسعة وفي الساحة خصصت بمرصم كانت تسمى بالنمر ٧ تشيعة التي يمتصها الجوهري وعلى اسمها ساحة العربات الحربية ذات العجلات والحصان الواحد والتي تشبه إلى حد كبير عربة مسمى ويضف فيضات اندهنية بخرانور والوثب العالي بالمعير فوق الجواهر و يضارعه سواء بج انبي من المبرعين او بين مصارع واحد مسلح

وكانت «معارضة في الفن بحيث أصبحت فيها السيوف والرمح السيفان وبن
تكر يسهى إلا بالقضاء على أحد «معارضة أو بالتمسك بأمر من
الإمبراطور الذي كان يوظف منو حقيق منهم المروض الصيغة من جل يث روح
العصا والوحشية في نفوس الشيد نرومانى الهيثة لأحاليهم العيش وكما كانت حمر
اعتال لا تمسح ضر «معارضة بل سرت عداها إلى تجمعهم الذي كان يتحول إلى
خطه متحركة في القف والزجزة كما يفعل بعض جمهور كره القدم في أباريد
الحاسه في أناب هده

وكان العوض المصن في جيجور الانتظار في ذلك الوقت هو مساهده
المسرحيين الذين يربون إلى الحيلة بمعارضة الأسود ويتلك مستطيع القور بأر
الأسد هو أو حيوان سائر الإنسان ن يظهر سمثله عليه ويستعرضه عام جمهور
من تفرجهم والتأثير فإن «معارضة كانت معنى بالقضاء على الأسد أو «معارضة
رأثا إظهار البنية الرومسية بحوب «معارضة الأسود إلى مروض لها بحيث كان
المرض يتكهن في طيف الأسد أو امر «معارضة ويد جل إلى شعبية صاهر ريكس هب
العرض المصنم لم يكتب به ان يستمر طويلا في الشعبية بعد ذلك برأب في
الانسان و«معارض الأباطرة الرومانيين ان من التي المرمم يهدد الإمبراطورية في
صحيحها لأنه بجلت من لامتحة مالا يمتصيح الجيش الروماني بكل جبرته ان
يلصق عليها ف«معارضة روم كانت كصب وانجيزوت والموه والإ هاد والتدبير
والجرب بينا كان «معارضة شعبية مكره في المرحب بالانتشيان والسلاي
والجبه وعدم مقاربه المرم بالقص ويتلك بد الاشارة في محاولة عيفة للقضاء
على لمصحيح، و«معارض بالخصر صوم في حليات «معارضة فكانوا يلصق بهم إلى
الأسود لكن سهر سمهم ويديك انتهى القصر الذهبي للشيرت الروماني المصم
لأه ترك الأرياسه وأصبح داه سياسية للفضله عن «معارضة جديدة يبارى المصم
و«معارض والتدبير

ويقرب التفسيره الفرنسي هولير في «معارض به عام ٧٧ في «معارض يتكرر
هو بعض المخطوطات التي تبدأ على أن «معارض عر هو «معارض السيرك الذي كان
يهدم هروصه بصيحه والتسخره بين المقارن العنيفة وبدرجة بالأصمب جنس
يمكن التمييز من لحظات «معارض يمتد فيها «معارضة اللاهظة استعداد القصر

العزيمة التالية وهي نفس الخطاب يشرح هونتر لـ مريكر اصل كلمة Aeneas
 «ريده» وهي الصيغة اللاتينية لدى يطلق على «الحبيه» فيقول في اصل هذه الكلمة
 عربي لأيه أتت من كلمة «عري» أي مكان الذي يعبر فيه الاسم «إن الاسم الأسود
 كانت تعني هي أقفاص وحجرات منطقة بالحبيه فقد أطلق عليه «ريده» على كل
 أبنية الهضاب التي بنى عليها المرومي بختله

وبعد انتهاء الفورة الرومانية خاض عن الشكل الأولي للمهرج في يشر على
 من المهرج وتم يعرف له اثر حتى منتصف المير الذي من عشر ميلادي حتى عرف
 سميرد بملكته «سميرد مشهور به الرب فقد وثق السميرد التحديت على يد هونتر
 إلهياري بدعي هيب استلجس في القصة ما بين عامي ٧٤٣ و ٨٤٠ السبب
 لدى حونه من العروسية إلى السميرد به كان هاربا فاضلا لقديه وكثيراً ما سخر
 منه رهلاؤه وكان مثار للكتاب «للفشاك» ورمم «ه كثر جئت في وج النساء ما
 سافده على معارضة هذه الشعيرة من شعيرة بروج العروسية التي سخر على
 «تجريد» و لتجربة جعله يعتني عن العروسية ذاتها و جعل صمعه للتحليل
 بمرمية حتى يشبع منه بكونه صيدا والمكافاة دون أن يكون معصمه مثارا للشعيرة
 والكتاب. وبثقة بوند المبرج الذي تم يتبع روح العروسية هذه واقتحى اوب سميرد
 في التاريخ الحديث في لندن عام ٧٧٠ صم له كل السميرد الإجهري فمعظم
 لأراد حونه «هونه» سميرد ولكن السميرد لم يكن سميردا كما عرفه فيما بعد
 ولكن كان حقه ثابت على ضفاف نهر لنيمر بالقرب من سبرج جنوب الدن كان بعض
 به سميرد «هي فين» وكان يوم الأحد من كل اسيرج يرتحم بعليه الموم الذين يعدون
 من كل سميرد في مريهم الماحرة سمافده عروص سميرد التي كانت تصدم
 فيما بين الممعة المائنة والممعة ممارة فيل ب تغرب السميرد وقد قدمت كل
 سميرد «بمروقه» بدمنا لأن لم السميرد هو سميرد سميرد واللعبة على الممعة
 في رين والقصر وسط حنم سميرد بالدار وكان «سميرد الممر» والشمونية
 ونريش الميرد باب اندام من الأسود والنبور والميرد ومروياً بالقرود والسميرد
 وانتهاء بملاب «ويقال» في حب الإنجليزي كمشهور للكلاب هذا هو هذا السميرد
 لأن بملاب كان بدم المقراد التي تدعى دكها وحده بالاندر و«ملابها» له
 ويقال أيضاً إنه عني من كليل استلج عام ١٨٠٠ صيرب كلاب السميرد من

الطعام حرب عليه ولم تفتح كل الخبوات في يجيزها على الطعام ومات في
أخرى وأصبح الإنجليز يصرون. لئلا يخلص الكلاب بعد هذه الحادثة ومن
يوها وهم يسمون الكلاب ويحرمون على نديها بكل الرسلات الخكة

وكم تعرف الخبجة بكيرة للسيرك المتفق من مكان إلى آخر إلى الأقرب
السامح صبر في الولاي د. لثعه الأزيكية عين كى من بعد أن يسم السيرك
بكل معداته ولاهيه من مجة أفي أخرى وسامة في السيف وبائل الحريم رهي
الغرة التي تعود الأسريكيون أن يركو فيها صالهم صمب. الأمارد والإشال على
فور النهو ومي، المرح والسيرك وعالي ب كانت مصيف على المحيط راليجيد ات
في التي تغطي بسبب حيمه السيرد. ونظري د. الثعل في السيرت كل موسمي
هلم تكن هناك حجة إلى إنشاء مقر دائم. وكنت بحيمه فكرة عليه لأنه لا تكلف
صالح السيرت إقامة به كبير وتونه أرض به أو تأجيرها. و هذا صالهم صمب
الاتصال إلى الأماكن التي يتجمع فيها أكبر عدد من المصربي وبذلك يرد د. الإقبال
والرجل الاقتصادي وكان الميرك الأسريكي هو الصري لتصبح هشد بمصم على
رجة من مروس

أولا تعرض الرياضم على المتورين والفلة والحب

تلك العرض الخجيب للأماند الفرية بين الأماند كان يرضي أهلزل أو
المس أو نصف أو نصف جى في أمريكا وهكذا وما يمكن أن يعنه كل منهم ما
المصير طريفا لإمكانياته وكان هذا العرض بمثابة المرة التي يمدد مهرج
سيري على سبيل الإحصاءات في أماند هذه

ثالثا العرض الرفيقي ويشمل في طرفة برويس لاسو

رابعاً العرض يشامل لهادرات زعان البحر و يدعى عرض يسم بالماند W
W العرض أي عرض العرب المصون وعاليه ما كان ينهي هذا العرض الأخير بصروح
الارتصيص من حيمه السيرد على ظهور بحيل لاستعراض مهاراتهم خاصة حيث
بسلحه السبعة والور د المطلق وكان كجبهى بالثالي يخرج ور هم عشقة هذه
الانساب المصيرة. وهو لألعاب التي أصبحت في مختلف القرن العشرين ع
السيرة ويحويك بي ما يمرر Ruddy والبريد و أصبح معتبة مهرجا

هزمت لرعاة الثور في كل ولاية على حدة. فيه يمشون ويمسحون كل الحركات
الجهولية، معكاه. وفي نهاية البرنامج يمش الجوزر للشارع.

أدس الأمريكيون في سيرلند هزرة ركز. المعوي يدون سرج أو بجام. وقتره
برمالية بالسهم، البندجية والمزور. الحزب العزيب بالأممك، بشورية في مدور
المكاهي الذي يمش به مهرجه السيرلند. ويتركز بالنظام الرأسمالي الذي يمسر، من
محتاج في عمل في لاند ان يربطه بالصادق الأصمعي الذي مدبه هزرة نفس
الأمريكيون في جند ب الجمهور إلى السيرك بلفة طريقة وفيه الاستغناء بالعتبات
اللائق يكتفي عن أكبر جزء ممكن من أجهزته لتبني. وبهنا في مايو الذي
ترتديه لاعة السيرك يمشها الكفهر من حرية الحركة ولا يمشو اختلافها أو يهند
حياتها. وبهذه ان الجمهور وخاصة برجاب يمشو مشاهد اللامعيات في هذ
الذي يحب الأصوة الكالشمه. ولم يتعصر الأمر هنا، بل فيه في هذ
ابند الأمريكي ادم فوريو مسابقة لحيار. عمل فضلا في أمريكا في سيرك. من
يعتمد النفس من جميع بعد الولايات الكندة لمشاهد عروض السيرك. لن
أخذعت بمعدنية فلكة جمال أمريكا. وكفأول مسابقة من نوعها في التاريخ
الحدث وفازت فيها الألفه بوز موب جيو. وحاز على مكافأه قدره عشرة ألف
دولار. وقد عارب بمسابقة أمام لجنة التحكيم في ريد منوعة تها. كما يحدث
في مسابقات الجمال.

وهي العشرينيات. في هذ القتر ارتفع مستوى لاعي سيرلند في أمريكا
بالدات احتيجا على الأجر والحوث. برمعة لن يحصل عليها الحزير، والمزور
ببما لا يهتمون هم على حد أتمه محظوب محسوس. برمعة انهم يمشون حياتهم
تصعب كل عزم. وحاول أصحاب السيرلند في ولاية كاليفورنيا معادي هذ النوع
عن طريق الاستعانة بمطوريه يقدمون وصلات معتكفة بين قتراب البرنامج حتى
يمكن مع تذكره مدحون. وبالتالي زيادة دخل سيرلند وأجر اللاعبين وأصبح انشاء
هجرة عامة في السيرك في ذلك وقت لدرجة ان السيرلند أصبح يعرض بأشياء
مظريه. وعالها كانت الأعاس التي صدمت مجير إلى معاكهة والتزهيج وفي بعض
الأحيان في الألفاظ، بجازة وذلك نسبة مع مزج الجمهور الذي كان عليه من
وعاء البشور وعمال المناجم والباحتج. عر. بذهب والمزيرج من الناس. والبشور
وكان يماول برحلات والتجولات والمبالي من هذ السروط الأمسية بالتمساع

الجمهور بالعزم. وبذلك حرص صاحب كل سيرت على إمداد سيرته بوقية كما
 قادر حتى على تقديم وحيات عدائية خمصة. وامتداد من ثلاثينيات تطور مصر
 في كل من أمريكا وأوروبا تطور كبير. لدرجة أنه أصبح لها كالتصديق له تقاليد
 المعالية بمصر. وهذا فيه إثباته والرقص الشعبي والاصداع اصوات المعصية
 ثم تشتت على حوالى مائة لاعب ولاعبة في كل فترة على حدة. وأصبح السيرك
 مكثراً منخفاً للإيهار عن طريق الأكوام والأصوات والألعاب كما تجد في سيرت ينى
 ير الأمريكي الشهير على سبيل المثال

ويعد السيرك في مصر صورة مصغرة للسيرك الأمريكي في بدايته واسم
 عرصة الأولى همد. حيث عاتق مصرى عن عاصمهم إرساء مصالحهم أول
 سيرك مصري منهم في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. وهذان العائنان
 طما عائلة السمر وعائلة عاكف. وقبلهم سمر سيرت حمار على مبرى مصر كلها
 بقية ثم سمر الأجيال التي تركها هذان العائنان. وكان السيرك المصري يتقل
 كالأمريكي بين الأماكن. وفي الخمسينات والستينيات التي يتجمع فيها كبار
 ممثلي المسرح. وبذلك برسم سيرك في دهانها عند الطفرة ببناءه وبرغم
 الإمكانيات الضعيفة التي اعتمد عليها السيرك في ذلك الوقت فإن العروض لم تكن
 تقل عن مثيلاتها في الخارج من ناحية الإنتاج والجودة. وفي السيرك يسمد هي
 هذه الجمهوريات المصرية هي يد. يصر في أوامهم الممسيحات المصروف الجمهور.
 عه بمدان ساهد إكتفاء السيرك الرئيس بالإيطالي والهندي بدير. و مصر
 في هذه الفترة عديد شعبة البرقة وبنات مصر. القومي وشعب إليه كل
 مؤحب التي عنها سمر الحذر وعكف ولاعب الأكرويات التي أعادوا تقديم
 مبرم على المسرح وفي الأتية التالية استطاع السيرك أن ينهض على قدميه
 ويشارك سيركات العالم بدعم باعتراف الألبين الأجانب الذين جاءو بتعليم
 عرضهم مع ممثلهم المصري. وقد يؤكد أن مصري شاعر على ميعاد عمله
 وممثل مستقبله وحاضره به يعرض حياته للخطر كل ليلة من حين إلى بروج الجمهور
 التي حد إلى خيمة السيرك. القصة كبة مفتحة ومثيرة وتسمى شهباء مومعه وصعبة
 ومسألة البوصه ويجعله قادر على مواجهة مصاهة بمرم اسمه وزيادة أخرى وحاسة
 وقد أن ساهف هؤلاء الأبطال الذين يسمون الموت كل يوم. على وجههم يتسلسل
 عروضة تؤكد بحدي الإنسان. أنه

* * *

السيمفونية

يعني كلمة «سيمفونية» حرفياً شأهم الأصوات في وحدة جبهة. لكن معنى السيمفونية كتمثيل موسيقي يرد إلى مطلع عصر الروم الإقطاعية عندما كانت تستخدم كأداة جبهة للأوبرا. وكلفت هذه السيمفونية ر. الانضمامية قد بلغت هذه السيمفونية على يدو ألهندلر سكارلاتو. يرى قسمها إلى ثلاثة جزء سريع بطيء سريع وهكذا كان مبدئاً إلى وضع التقاليد الحركات الثلاث التي يمكن فيها السيمفونية الكلاسيكية. وفي حوالي عام ٧٥. تمصنت السيمفونية من الأثر التي كانت بمثابة الأم بها. و يحدد لها قيمة مستعلاً في ضالاد العرف وقد وصف كثر يوم في كتابه «مؤيد تاريخ الموسيقى» ما حدث عندما قال

« عندما استعملت السيمفونية المبرجية إلى فترات العرف. جماعات عالم موسيقي. حتى لا تقاوم صمغته يقبل في يوم على عزف السيمفونية. ولم يكن ذلك. الموسيقى ينشر أقل من مصفا خمسة سيمفونيات في النشرة الواحدة وكثير من المؤلفين كتبوا أكثر من ذلك سيمفونية بمرحلة واحدة أن جمالي الإنتاج. إذ هي ثلاث مؤلفة. ومن خلال هذه الظروف فكله من الميت وينسج الوقت. من حولي كشكباب طوم الذي ابتكر الأسلوب الجديد. فقد حارب موسيقي عديم هو الحركة السيمفونية وفي مرآتها. ابتكره شارك لإيطاليين والموسيقى (لاش).

وكان أشهر أوركسترا في ذلك العصر قد تأسس في مدينة مانهايم في العرف ما بين عامي ٧٤٣ و ١٧٧٧ وقد عهد الزواد الذين ألقوا نهضة الأوركسترا الطريق لمرحوم هاينس ومورارد بعد أن رسخوا وبنوا الألاع الأملاب بسقفة بشكل السيمفونسي مثل الكريشيدو الذي ينصاع بالأكحاس إلى قسمها الشاعمة والتجيمويدو الذي يخطط بالأحاس إلى عمالها الحقيقية كما وصفوا مرير، من

مذبذبة إلى أكتافه الأوركيست إلى نكس السنج ندم كن ديمعد أكرم على النحس
الواحد مبادر في ذنبه بالأنبوب الأوير بر الخفيف في نداء ومجيب بدند
لامنوب الكريني يظن الككث يمشي ويركب والذي يعبر به سفل الكونسيرنو الكبير

على حد الأساس قام هايدن بفتح الأبواب السيمفونية تدريجياً. ولذلك
أصيره كثير من النقاد موسيقيي أياها السيمفونية. لكن يجب ألا ننسى أن بعضاً
من عظم إنجازاته في مجال السيمفونية هو كثرة عدد دبل مزمارات. وبعد مرحلة
طويلة من الضامن والنصح وبعد ترك السيمفونية بعد أن أصبحت شكلاً صعب
مكافئاً زخاير على مره في النمو والتطور. لكنه لم يهتد كل إمكاناتها وإمكاناتها
بني فتح أبوابها بنفسه. وبالتالي عهد الحزبي من جاء بعده وحصة بينه وبين الذي
سبحر حلول موسيقيه سيمفونية التمتع. عهد انعطفت الصلة معاً بين سيمفونية
وجن كل صوبها الأثير كيه بعد أن أصبح حجبها وشكلها وإلقها الأعداء إساءة
الأوركسترا كل ثقلها عات العرف. وهم أرجاء المنس السريعة بالحنس مع تدمج من
شئ. وكان بينهما في كند فير حلة تملأ الذي أقام عقله في الألبان والأنعام
لا يستمتع غير د ن يحكمها

وفي القرن التاسع عشر سار على نهجه كل من سوهن ومندلسون لكنهما لم
يصالا إلى آفاق السيمفونية كعهد المي بالهد. وفي منتصف القرن أصبحت
السيمفونية مهددة بصباح رمان فتيانه من منبها في مجال الحرك الأوركسترا إلى
وند. أهدن من مثال لبيت وفورنور وهاجر في صروف النظر عهد غير أساس
أن رهندا فخصص. أصبحت في حاجة إلى بطن تفكر الواضع المظهر الذي يجمع
المسوي والمي للدراسة موسيقيه. وكان فير التجديد جاءه بدرجة أن دفاع
بالحظ من مثال د بر ويرنر وتسايكوفسكي عر السيمفونية يد. كأنه دفاع
عر قصية حبره

وكان فاجر رهم الثورة ضد السيمفونية التقليدية بلا منازع. ضد تفكير
موسيقى النماصة حتى نمت الفمائل عهد السيمفونية الذي بدأ بهيدن وبطون
على يد جوزارت وبع عصره الذهبي ضد بيتهوفن. وبعد سارث موسيقي خلال ذلك
لتطور من الشكالية إلى البسطة شديد كعب هي وأل عهده وفي معظم قس د

المصر الثامن عشر فما يكتب في حد جديد ويبيع كذ بفجر عن اا بسسبب أية
عاطفة وابجعه العالم من سيقوييات هاليتي ومن اإت باستثناء العاطمة النيهيه
في موسيقاتهما الكنسية ر ينافه ففقد عند يثوثوق وحاصلة منه ميقويوبه
البالية سورره عبيد وامسحة لهر يملكى عواطف ومساخر عبيد ويزداد بظفاد
في عالم الفكر والوجدان في اا وحف لكن هاسر دجد ا حد لاجاه عدم العبييه
لا يملكى ففد هكلا ائوسيمي حاجزة عن جديد وحصر الانفعالات التي تغير عنها
في حد جديد وهو بي يصل إلى أكثر مما وصلت إلى هلى يد بيمهوفر اى إلى
لتغير عن انفعالات عاهه لا تحركت بوسننا في نجاح معف بعهمه من ينهر في
دخلى مبدع عامصة يعكس ان مصمم كلصميم الحاسن بكل مسنح على حد

أدلا فاجدر ان يثوهرج في القفره لاجيرة من حياته حد اكتشف أنه قد بلغ
عاليته من موسيقي بحالصة ووصل بها إلى حدود لا يمكن تجاوزها وانها مهيا
ارتفعت فل يعبر إلا عن هفاندر عامصة بحيث لا تؤثر في العصر الحثريه هلى سمو
واصبح وبنند اسعهم لشعر لكي يمسدها فسمه عبية محددة فخرج في الجيرة
الأخير من سيمفونية التاسعة والأخيرة بين الكشمير واللوسيمي وبين اتمام الآلات
والصوت الإنساني في وحده مسنقة صرح بين عبقريه شندلر لشعرية في
شمينته وأثورة للمرح ودين عبقريه يثوهرج لوسميته وبيكك عتمد فاسر اا
كذ بقتله منه ا عبقريه يثوهرج فكس في جهند بغيريل لادراما ائوسيمييه
في حير عمده هي سيمفونية الثانية والثامنة والأفصاحات التي لا يذاف
مجرد مدمات لادراما إلى اا ما بأسرها في شخصياتها كحافى ومفادها
فتين يثوهرج كان ما نفس به الثمان هو الموسيقي في حدت هي موسيقي اا ما
فمد عبر عن أفكار خارجة عن مظاهرها ومبت تلك اللحظة مدار العن الموسيقي في
طريق يادى مباشرة إلى الدراما الماسريه اى بي سيمفونية الفافية بانفس
الصحيح

يكن نروية اا أثروها ففجر بم تمرها في ذواتها أهدا غيره ويبدو به
معتقد بفسره كل طلائه الفكرية وعنية في دراهاته الموسيقيه وعلى أمته
رباعته الشهيرة -أهم النصوص- فمد اثبت بقرار كرايك مثلا قدره السيمفونية
عن النهد والنمير والايكتر عصف أودع ما عرفه بالشكل الدائر لفسيمفونية

وكار من أوائل إبداعه فقد جرى التوجه نحو وحدة نسكاً السيمفونى عن طريق مزج كل خطوط نغمته والنفاد الاساسية فى مجرى منسج يصد عن نفس جميع وينتس الى نمط كمنسج وفي آت هذه التفاعلات يطلو بسى بمثابة شعير أساسى فى تحطمت غير موقفة عير الحركات، التمتمة السيمفونية بمنسج من الجمل الاساسية بظيفة اكنى لقصو، وتبدل تمام كما تطور العمل الموسيقى وبند نعت يصبح ما قدم أولاً على انه جعله اتناحية حرة بالوقار والتجربة التعمه الاساسية من الإسكندرو أو بحركة درجة الحفيفة ومن ثم يمكنه الانسج أيضاً بطريقه مشابهة الى الحركة البموية ثم الخاتمة

وإذا تم يكن الشكل الدائرى السيمفونية قد اتشد على نطاق واسع فكلش لانه من لحمد أنه لم يكن منكك التناحه الى سطر موسيقى معانك هر كل حركة من حركات السيمفونية على حده وقد عطق لا يأسى لا من حلال وحده كل الحطوط النعية فى بوتقة واحدة قسط قصير فيها انفعالات المستمع يدوب تلت و تشكل كمثل فى ار هذ ينطق لا يمكنه المصاير والتفليس عيرة المير يمكنها ان يفسر بها درجة منسكه ورحته فهو يشتد اعان على موهبة المؤلف ومهارته نسي تختلف باختلاف الظروف والامساج، نك كل هذه الصيغة ٧ تخرج عن نطاق الجدن الدائر حول العلاقة المحتوية بى الشكل ونسجى فالشكل هو مضبور موسيقى وخصصون شكل موسيقى ولا يمكن انفسا بى هذا وراك الباطنة الى جوانبه فاصير وتربى على ذلك نى السيمفونية ككل يحسب استمرر بعد بل ان ملازمه مبرو هز لك من أهتال همتت ندى بريس يكوم استند عو توسيع نطاق الشكل الدائرى للسيمفونية مما منحها عضوية معانك

وبع فطاع العرس الحالى بد خوسون الموسيقى وكانهم كدناكرو بهجه ضاجر السرمد عن اسيمفونية فلم يكتب ديموسى وراشون وشببرج ومنح كصمكى سيمفونية فى سبوت مصجهم نكى سرمدى هذ تغير بوقف واسطاع السيمفونية التقليد على التكمية الماحجرة وعادت بقوة فى قرنى عى لاد روسيل وهزيجر وفى وسى على يد ماسكوفسكو ريكرغيماشومين كوفتلى، وفى إسبندر عى يد بانكس وفيل وثيامر ووالفس وفى امريكا هر يد هاريس وميسر ويسسوى كع يجب ألا نمنى انه على مسرة لنى طن فيه البندس ان

السييمونية قد اندثرت. كل مجموعة الفاليف الموسيقي من مثال هالز وسينياس
يصوصر بمرسوخ جندورغا وإثاره الجسماء الأجهان الجديدة يهد العنكل الموسيقي
كسوي

وكل هالز وسينياس أكثر لوريه طو صباغة بشكل السييموني من كثير من
نقوضين الذين جادو بعد هماً هقد اراد هالز أن يوسع من مرسوخ السييمونية و
يجعلها أكثر إنارة وصعقته همام بربله عدد أعضاء الأوركسترا إلى وقام به بعد
إليها من خير. وزاد من عدد حركات السييمونية وأدخل مجموعاد الكورال في
سييمونية الثانية و لئاسة ويهدو كتابه التي على نعمة ب يحول ثقافته السييمونية
إليها وثيقه وكان لتقاليد هاجمونه يمسوه ومرة لا همامهم أنه سمي لإحاطة
حقسه نهاله لا سحلقها. إنه سارور ه أذهابه التي به نكس سوي عالم مرسوخ من
الأوامر عاش فيه. لكن هيرن القند سرحان ما عاد إلى سبرله بومعية الحادثة
و هبت التحليل العنمي حركاد سييمونياته لمسح انه لا يقن هي مسند ه من راد
كهدر هكس يورثور. وعني ية حال نفسي عماله دبرر أقال أوركسترا لية جديدة
ويكس مسوخ كويسر، بمعنى جديد تدرية أما لا سستايح يحفل السييمونية الحديثة
بند. مثال هالز التي مسند ه هداد لا سبت في هورتها وحويها

وقد تهررد ممالحة سييمونيات للسنكل السييموني بفسر التوييه والخرية
والانغلاق وحاسية في سييمونيه الراجية والسابعة اللانج. تدهن اني الشكل
السييموني الثامر الذي ينكور من حركة واحدة فقط. وكان سييمونيات أكثر خطا من
هالز في إقبات النعاد على مصل شماله ديلن عجوم شرس. وقد عطف النعاد
حول هدي البعد سييمونيات عر النماذج سييمونية التي سادد القن. ناسخ عمو
ولكن هدا الاحداد من حد ناته ديلن على حصوية عماله ويرتو شاهد اربو
كربلاء في كتابه. هكص تصعي إلى خوميتي؟ أن سييمونية سييمونيات السابعة
عني ادم من مصطلاح السييمونية الذي مسند ه سمي أكثر إلى شكل العنمي.
السييموني الذي ابتكره يمسح سي ثين. وبصصة هامة قان بمسنع العادي. يعتظ أن
سييمونيات هم يين حركاته السييمونية بالأسلوب التقليدي بن عمو أكثر هم المص
العنمي. التدرجي همد نهمي مبني ينطور؟ إلى همد آخر بدلا من ساقطر همد مع
هر و حيانا قد تيدو البداية صغيفة ولا بعد بالكلية. نكن اللحن يناميب الموه
والانغلاق هي شاء عمية تعود وتلور

وإذا استعرضنا وضع 'تصميمية وسط' لأشكال الموسيقى في العهد الثاني من عمر الحالّي لوجدنا أنها ما زالت تتمتع بمكانتها الأثيري من طاعات العود وهي حاضرة الإعلام في سبب إرثها وتقليد عريق على بن السكّل التميمي معاصر. يضلّ بين حضارات من الشرق لم تطلعه من قبل. راجعت قدرته على الصراخ الكلداني والقصائد التي لم تكن تخطر على بالي إند الأوائيل. فكلّ في عصر استعبدته يوسف جريس وابو بكر حيرت وكام صنيح وعزيز الشوار في صياغة الجاني والعام سابعة من التراث الشعبي بصوت مما أتاح الفرصة للعالم الخارجي أن يستمع إليها ويندفع. فقد أبهى الشكل التميمي - على مرّ تاريخه - قدرته على تجسيده وجرى الآتم وإثباته في القصيدة كما أكد قدرته على عدم الأحاسيس كراتية بمره الواسع.

وهذه طراد تطورات على شكل التميمية والتصميمية فيها صديقتا ذهبت في د حلها روحاً حرة قد يصعد بحبيبه ويعزله. لكن من المبهن - على غير - نفعي أن يشهد به. وقد كانت التميمية المنيقة ترقى القالب التقليدية التي يمكن لسمع من القيد بالنسخ التالي فيها بذلك قد حلت عينة لاستماع أكثر صغوية للمصنوع غير المتوسّس لكن الجليل. يفرق الوقت. يحوّل إلى تشديد وحكمت. وبصفة عامة فإن كلّ هذه التطورات أثبتت قدره التصميمية على العمود لا حصار. يرمي فهي تملك من الوحدة العضوية والتعبيرية البهيرة ما ساعدها على استبعاد العجز. لا سيما في من شجرت في تيار في الأشكال موسيقية الأخرى.

★ ★ ★

السيناريو

من المعروف ان الصنم السيجبثلى الجيد لا يد ان يرفض هنى سيناريو جيد وأنه من المستحيل اخرج فيلم جيد لم يكتب السيناريو نه يدانية **فهم** كانه فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من الصنع والمنسمة **وهما** كان تصويره وتوزيعه على على الممثلون من الامتياز **فانه** لابد ان **يتم** فيلماً وفكرية **فان** كان سيناريو ضعيف البناء **فترجى** ان يرفض كسيناريوس **مستدور** ان كتابة الكلمات التى تفسر هي لنهاية الى المسامحة على شكل صور حربية وكلمة واميدوا **نحتاج** الى **مهازة** **هنية** **لاد** نريد على تلك التى نحتاجها **إدارة** الآلات التى نستخرج هي **إخراج الفيلم** إلى صور الوجود **فالسيناريو** هو المعهد العمرى والهيكل تمام للمفرد **وبذلك** لا يمكن البدء في **إخراج** الفيلم وتصويره **دون** ان يكون السيناريو قد اكتمل **تماماً** وهذا أمر مائل **محتاج** إلى كل عناصر الذهنية والفكرية والتخيلية والسمية حتى يمكن ان ينجح كاتب السيناريو **فقدما** **ما** **يأمر** ان يراه **معرضه** على الشاشة **فيما** **يعد**

ويؤ **قد** **تكون** في مجال تأليف ان الأديب **محتاج** **الصانع** هو الذى يستخرج على حوسب **يتجيبه** **تكملة** **عبر** **الاصورية** **والاستطرداد** **جملة** **والمواظبة** **ممنمة** **دائره** **يمكنه** **القول** **بأن** **تكتب** **السيناريو** **الصانع** هو الذى يمتلك **موقفه** **مستخرج** **الاحلام** **فى** **المسرح** **من** **افكاره** **بفريقة** **منهجية** **مطلبة** **فأليه** **على** **دراية** **و** **سعة** **بالخطوات** **التي** **يتبعها** **المريق** **المعلم** **على** **إنتاج** **الفيلم** **وإخراجه** **إلى** **الجمهور** **فلاذ** **ان** **يتم** **تماماً** **كل** **دور** **ب** **القيمة** **فى** **نقل** **القصة** **والصور** **و** **الإحساس** **وان** **يرى** **ثلاثة** **عوامل** **ديمنية** **هي** **المراتب** **التي** **يسمح** **لمعدة** **سكوب** **المتن** **والثوب** **التي** **يحدد** **المسلمات** **الاسمية** **إذ** **حال** **هنا** **مصر** **التحفة** **المختلفة** **ثم** **الاقتصاد** **الذي** **يجفع** **خيطوط** **المرد** **المصمم** **ببعض** **لا** **ينزود** **اسماء** **بمجهز** **لحظه** **وأحدة** **ومعنى** **هذا** **ان** **السيناريو** **يحدد** **درجة** **تمام** **ما** **يجب** **ان** **تفهمه** **كل** **صورة** **و** **لند** **التقريبية** **التي**

تستخرجها بحيث لا تخل بكون الفيم واثني يكون مذهبها بحيث يعمس مع الشوقيت
في مريد المعصية وتليها يهكر ب يودي الحد الألفين في بملوا. مذهبها بحيث
تداع عن لا قنصل

والحركة بالجمعية تكلم السيناريو أمية بالكلمات بالجمعية للمؤلف إذ
الحركة هي مادة الاستجابة للسيناريو ولكن يجب على كاتب السيناريو ب
الحركة حسب مذهبها فالكلام لا يلائم من أية كلمات والفيم لا يتكون من أية
حركات والحركة لا تحدد الأحداث الهامة فحينئذ يتركب كل بحته عرض
الفيم حتى الأفكار والافتخات والاقتضيات والإحسان لا بد من بوضوح عن
طريق الحركة وهذا ما يفهم إليه الفيم العرض التي هي كيبير. نظر لأعمال
تكميل من رجال سينما العربية على أخبار من الشخصيات بوضوح
الإحصائيات والآثار. إلى جمهور في حين أن الحركات ويستطيع غير
بمفرد يراى من الحالة النفسية إذ «، نظره قد تم عر، حب جارفه يترشح
لشخصية. كما تميز الحركة عن نهج الذي تسمى الشخصية التي بخصيه مثل
قربا لقلل من المعرفة التي برقت فيها شخصية كدس يمكن للحركة أن تعبر عن
الشكوك والهواجس مثلما يظهر بظاهر بغير شك بغير وهك بى مالا نهاية
بحيث يمكن القول بان الحركة هي لغة بعبارة مدوء حركة الكامير أو حركة
شخصية أو يد حركة أخرى من شأنها «، يمر شيئا نه دلالة في سياق الفيم

وإذ كانت الحركة هي لغة السينما فإنه من الضروري الوصول إلى الحركة
بغيره وتسميتها. رقلم كانت الحركة ببساطة وواضحة وبغيره وهادفه وبغيره
كانت اللغة السينمائية أكثر كثرة على حواء عقل ختخرج ويرتد به ولكنك هاء هوة
السينما ير حسب عن المادة الحسية التي يهكر بى قرونا بالحركات بغيره
فالحركات هي بمثابة كلمات السينما: يو ويهم ر تكون نه علاقة بموضوع
الفيم واللقطة السينمائية هي تصوير الكاميرا بحركة كامره متصلة بى نه في
كل مرة نهفم الكامير فادس يهد فكور قد انتهت من لقطة سينمائية وبعبارة
لتنقل الكامير إلى مكان آخر فإنها يهد تبداء على تصوير لقطة جديدة وهكذا، ف
سيناريو الفيم يتكون من لقطة مثلية تتكون المهمة من حول. إذ كانت الحركات
في مريدات كاتيب السيناريو هاء الصفة السينمائية هي الجملة وإذا كان

الصعرات تتكون من جمل من الشاهد تكون من قطعتين ميمماتية وكما ن
المعروف تتكون من فقرات هي اليكرد (والمسمى ايضا قصور) تتكون من مشاهد
اي أنه إذا كان القالب يتكون من قصور فإن القليم يتكون من يكرار

ولكن من الضروري ألا يتغير بمتخرج بهذا الميمم الحرفي في كتابه
السيناريو بل يجب أن يتغير الميمماتيو إلى بحر مغلق متصل في نظامية منطقية
بحيث لا يتغير بالصرح نية الحوار أو معزاة أو انتقالات لا معنى لها صحيح أن
كتاب السيناريو عندما ختم الحركة فميزه إلى نقطه فيه يقول للمخرج
استوى إلى حد الآن ثم انقلوه عمر لكي هو ما؟ يتحدث بعد ذلك فمكتا بكر
هذه الامتعالات محدثا في نوعية وعلامة لا يتحركه فمخرج فهو لا يجدنا سوى
القصة التي يتم سردها بالصوت فحركة من خلال تغيير لقطات ولذلك فإن
الانتقال من لقطة إلى لقطة (أو ما يسمى بالقطع) عبارة عن حركة الميمم التي يميز
القصه ويجب على كاتب السيناريو أن يجمع لقطات عديدة تمسكية ويعتقها حتى
يجب مساء انتق من إلى الحظ الكريه في تطور القصة

ونكي بجمع كتاب السيناريو اللحن في مساهم جانبية بعيدة عن الحد
الريمي إلى ماء القليم فيه يجب أن يراعى عوامل لاقتماد والتوقيت والتوري
ما لا اعتماد فهو الكيسية بهدف الإحصاء بالهضم فمخرج ومن هو كاتب
السيناريو أن يعيد صياغة محبة بتكريرة في القصة الأصلية بكر سنن بها إلى
محموى التعديل عفا تغييراً فعلا عن المسنة وقد تعود جمهور سينما على
السميات القديمة السينمائية وهي تقدم جزء من الحركة تترجم إلى الحركة بكملها
حين نرى بعض السيميل فسردي في القصة الأصلية إذا ما ترجمه بالمصنوع إلى
حركات عكسه فإنها قد تسمرى وجب يخل بين الميمم ككل ومن يزدى إلى
العامل الثاني وهو عامل التوقيت

يصح كتاب السيناريو خطة كمينه ندى يستمر مدة رمية تعريية ثم يقسم
خطة إلى عدد محدد من اللقطات وفي الوقت نفسه يجمع خطة أي يكون فيه
مكره لمربية من طول كل لقطة وعائلاً ما يتعدد طول اللقطة على اسم الحسن
القي الذي اكتسبه كاتب السيناريو من هوى درس ويمتلكه من سعيه التوقيت كما
أن هناك قاعدة عامة باسم المزدور على المشاهد الهامه وذلك يضمنها وما مؤول

للمعرض م عن برهنت بحور الخصميات وحروجها وكذلك بعض ثاى ككاتب السيناريو مهن مقيده ميوه الد انا مسرحية

ومن المثير م ان بعض النوقيت مع سوارى نكن من امكن اا يجتمع التوقيت الجيد مع التوارى المين كالنوار فى بناء الميم هو السيناريو التكال الذى صنع للمخرجين بيا كن عنصر مر عناصر الميمه هد مال حقه من نتائج الميماليه واد تعارض السوارى مع النوقيتة لمر العزورى خضوع النوقيت محتويات التوارى بحيث قد مكر كاتب السيناريو م اصفه بعض الكعطات م لمست لها علاقة وبيمة بالمصمة كالتصمة يجب ان تكون م اتحاد و حد وتكن الجذب الحائز المرمضى قد مضى الى الحيكه عن طريق مصابة كمالا قد يوقص كيم السيناريو التميز فجأة يقدّم موقعة فكها ليس به علاقه وبيمة بمجرى الاحداث ومن موص الجالبي حد يكون مجرد موقف لانها لم لانها م يسميه التوارى الميم ياكيمه كعنا يسمى السور حدة اكون من اللام انه يزدج اعماد اشترجج زهجنى مرمهم لاسمها التكالاد عمية جديدة

ويوضح اوفين جيكندون فى كتابه كيف تكتب السيناريو م ماله موعا من التوارى فى تكوين الصور باستخدام الامعارات الموشية والتشبيات او الشكليات ولكن التوارى كشماس الاسامى للميم يحد على سوافى و اعبية فى تكوين نقاط البحر والكمات الجمالير على مبهل كمال فيذا ويب حركة البحر من اليمار الى اليمى فبنا بدناك شمر بفقابية من موجه لصغيرة وبن بحر ك جمهور كره العدم كالموجة كعائلة ككك كمال مع الامو ج العاليه الصاعد عن المصور منها جهور ميمر ملب ممبرك و تصوير البحر الصاكن المصعد عليه يبح م سوا بعد كعلة جمهور من النساء فى معرض الأيمان

هده مجرد ملة بلوغ النون فى تكوين الصور م لامر اتيجية القصية التى يجب على ككاتب السيناريو اتباعها كمثل فى تنظيم مودجه الام كمسلة مر سوافى كصورة الس جري الى كره كيرة وكدة كمال استعاض م يمس اثر التوارى م سوبق والمحب وكهسة وسمها بحيث يسمى المصور كصورة كاستيماء ككل حد ب المصمة وخصمياتها فبنا جلك يكون فخر نجح فى مهمه اعية بشرط ان يضع فى عتباره حقيقة هامة عاا م م موانى النون والموقف والاقتصاد

بعض من معضلات الهمس هي سر الأحدات بالصور كذلك من الحركة الإضافية
من الكامير يمكن ان يصاحب الكاتب على تحديد ما يريد من وزن وإيقاع
والقصد

هناك الحركة لأفعية للكامير رداً أو الحركة الاستعراضية ولكن مع
على كاتب يميزها أو يقرر في منهي الحذر والحرص، لأن هذا النوع من اللقطات
الاستعراضية قد يجعل المرء تعرض يفتاحه بدءاً من ثم يستعملها. وبهذه
كأنه يمكن يجد الاحتفاظ به حتى يصل إلى مكان في الفيلم أو لحظة لا يجرى
فيها عنصر أو يرفع عيبه بمحنة عن السباشية إلى الخطر الذي ينفذ أية لحظة
بمستخدم حركة الكامير. من كاتب سيذكر قد ينجأ إلى مثل هذه اللقطة كمينة
لأصناف حركة متطعية على منظم ثابت أصلاً ولكن لا يمكن بعد منظر النيت
بالمستخدم حركات الكامير فتعد الحركات لا تستخدم إلا طيف من راء الموقف
والأنوار والاقتصاد

وهناك الحركة العمودية للكامير (ألت) ولها مبرراً خاصة من ناحية سر
العمودي: إنه يربط في جملة و حدة جملتين ظاهريتين معتمدين. لكن حركة
الكامير العمودية مثل حركتها الأفقية لا تستخدم إلا على أساس مبررات فنية
كأية إما أن تظهر دور بؤبؤ فتنة يكثر أن تعنى بالمرء عندما لا تكون
الكامير حركة فنية دور مس. كذلك فإن الأداة البسيطة عن الانجاء مستخدم
حركات الكامير الأفقية يكون مقبولا إذا استخدم في حرم لتحقيق هدف من
ألا أنه لا يؤدي إلى بمرج والاشارة إلى رحة عرج فتخرج يكثر. عبادا معيار
يتم تطبيقه على كل حركات الكامير بلا استثناء. مع العلم بأن الحركة في حل الفيلم
في حركة الفيلم و حركة الكامير يطلعا: تكبير لتخرج من نطاق الفيلم رئيس
المعايرة حركة بانوراميين يهوى بهوائية

وهناك أيضا لقطة التتبع التي يستخدم من وجود كامير على عروجلي وهندما
تتحرك الكامير إلى الأمام على العروجلي فإن لأن السحر به على الشاشة هو
من عرج من الناس و الهدف الذي يتجه نحوه العروجلي ويستطيع الكامير
لتتبعه أن يمس عرج حتى يندفعون إلى إحدى الحشرات يحدب انبعاثهم إلى بعض

التفاصيل أو يمكن نقل هذه القطعة ، كتعبير يمثل في سلسلة معقدة من الحركات ويتنقل منه من غرفة إلى أخرى وهكذا

وبالإضافة إلى حركات الكاميرا ووضعها ، تتعددة عمالقة توارث في حيا روايا الرواية وهذه العنصر والممثل يحير ذلك من عناصر السحر السينمائي فعملا يمكن استخدام رواية الرواية بشرح القطعة من وجهة نظر السرد القيني وعندما تكون هناك حاجة إلى زاوية معررة لأسباب تتعلق بسيلق القيم فلا بد من ذكرها في السيناريو أما مايلفه في استخدام الزاوية الخاصة فهو من المنرجح أكثر من معنى الكاميرا ركاد السيناريو لعمري يريد من جمهوره أن يبنى تكاملا معاف حتى يعبرر الاستمتاع بالتجربة التي يعدها المهتم وبدلك يجب أن تكون فيه فكرة عامة هسية مر الأساليب الحديثة وأكثر ثبته التي تمثل في ترجمة الكاميرا على النسي والأشياء في مسمى الآخر. فذلك أنه لا يوجد ما يبرز أحداث تأثير خاص عن طريق سوي دة لشدة

ما حجم للظن فيحدد طبقاً لبعد الكاميرا عن موضوعها مما يؤدي في حد ذاته إلى تأثير معنى معاف كف ضمن رواية الكاميرا ومثل هذا التأثير لتعلق بحجم شاشة و حجم الصورة كما هو محدد بإطار الشاشة يمكن فهمه بيمسلة صحر عندما يعررب من الشيء **أولاً** ليس المحل الذي يوديه هذه الشيء وإن أبعده عن الشيء كإننا محدده بمحاربات خاصة بالمسبة للظن ونظرة وسيلق القصة ود كان يمر كاتب السيناريو أن مع برواها الرواية فذلكه معاف عليه كذلك أن يكون فيه فهم يعيق لحجم للظن كما يجب عليه أن يذكر حجم كل لقطة في السيناريو بمر الحروف أن هناك ثلاثة حجاف أمسية للظن السينمائي للظن الكبير والظن المتوسط والظن العدم وكل حجم له دلالة الشيء في سياق فهمه للظن الكبير يستخدم لإبراز التفاصيل وتصعالات الأفراد في حين يعمل للظن المتوسط المتلوب العادي في السرد القيني أما للظن العدم فيسبوعب معاف فعملا أو جعدة من الجماعات أكثر مما يستخدم في إبراز التفاصيل و لأفراد

يمكن تمبير حجم للظن لإحدى النقاطات يتغير موضع الكاميرا بالنسبة لشيء الذي تصويره به يتغير اهتمامه المستعمرة في الكاميرا حيث أن أي أجراء يحدث سعة لتعبير موضع الكاميرا يكتشف لنا عن استخدام جديدة للظن ويظهر

معييد حجم فنظر أخاه القلمية عتيم تميم نكاحي فانه غير صبرية فوق
 برونني نيد بقلته عامة للمعروف حتى سمطيج ن به يكل ث به يكون منه معمر
 تم تميم الكامير عمر المحرقة حتى لمر حد م حد كمالين وثله مدنه مبظر
 عتومتف ويهد يعون لتياغه في حدود صيقة لعي التي قد يراهم

ومن قبل نكسندرا لأكتر تأثيراً في الكامير المبرج في الفن والاختصاص
 بين الفنظر ونظر الداييه نه أليه باللقطة في نهاية الجملة ف دمه نخعي
 صورة الفنظر خريجي بثمر دان بعدد قد انتهى أو هو الامل نامر قد يحدد
 ذلك في بطة شبيه أو بمرته خصم إبداع التسيق والتسويق لكاه ن نخعي
 انظر ندرجيا تم يمكنه ان نكفهر ندرجيا في شنهيد بناني ويح لا يحدد
 اسماء في مصمص حركة عامة فالاجتماع يجب ان يحفظ به للحظة المير
 فيها كاتب المينيزيو فترة صمت ومن يعرف ان الاختصاص بطنه جد علمه
 بيمه مظهر بطنه جيد قد يهيم المصروح للمعروف بهزور الرمي في دنياق الصنم
 كذلك يوصي الاختصاص المبرج و تظهر المبرج بان رها قصيرا قد محسي وهما
 اصب خرج او التسمياتك الدم يبرج مستقر في ينظر البني بويه ومودره المبرج من
 وحده نظر السرد الفيلجر هي انه يرتبط بمودير نطمين مستعمل قد لا تصح
 العلاقة بينهما ندرج كبر كما انه يعون بمرجعين يعيدو مودر المرم في السرد
 المينعي

يخشيح ن انعام في هذه المجال لا ن لم بكل طراف فن المينيزيو فهو علم
 ومن مره موفية ممارسة شمعية وحس فنر وله معاشه الخاصة جسنره في
 جميع نحاء العالم و جميع كتابة نكير عن مسيو كبار الآداب عنيين ير فيهم
 استظعوا نكار ما يعني بالآداب السيممائي الذي يحن في طيلة تقايده المكونه
 و أهمية الخاصة به

* * *

السيميا

المسمى من الصور الحسية التي آثارها حساً سواء ببرّ معالمها في حواسها أو حرباً بمعرضها منبهة جاعحة مانحة ظهر شكاه يجمع بين كل الحس التي تتقنها من قبل شعورها في العظمة والنداء والإخراج والتمثيل والتأثيرات بصورية والبصرية والصور التشكيلية والموسيقى وبقصر الخ حساً في الساحة السبية أما على مستوى الصغار وسمري فهي تمنع للمعول والنتائج وتورع عن الذين يرون في نماذج لأقنصاني و تريح الكبر أهم هدفهم ولهم تعد في ذلك لأن استعالم حاصص لتقلبات الحس ولدت لهم بريدوا استماع الميتم نكل عتصلياد المتبرق ويظهر لامتراك كثر من الذين هي زخراخ الميتم إلى حيز الوجود ابتداء بصاحب السمة وكاتب التمييزو رانهاا بالبرزخ وصاحب دار تعرض فإن كل فريسي أصبح ينظر إلى سيميا من وجهة حرة نماها هاليعص يعبرها فما حالها لايا يجمع نواصعها الخ الخ الميتم إلى الخ الأخر يرى في ساحة ومجاردة على مستوى الأرباخ والخمائل والتصرف والفاث وهذا مجموعة معتبرة فله لاا من سائر ظروف الإنتاج التجاري وهناك مجموعة أخرى يسمي الجانب التجاري و السياتي لاا يجمع بصيغيات الميتم ولاا تمت ساحة الميتم عن السيميا مناس وهكذا

وكان لتطور السريع عنده ندي بحركة السيميا سببها في تصاعد هذا الحد الواسع من التطور كل اسرع من اية محاولات بعينة صيا وبصيا وعلى انعم من حواء السيميا على كل الفنون التي سبق ذكرها فإنه من الصعب تطويق هذا الميتم على السيميا وجهه السيميا يترك بالحر القطري الاختلافات التي يفرق بين السيميا وهذه القصور أكثر من اقتناعه بأوجه التشابه فيها بينها ومن هذه الاختلافات هي التي حتمت للسيميا استقلالها كمر

متميز فهي تتميز أي في الأهداف الخاصة بها إذ ير. هذه النصوص مجرد وسائل
لغايات أكثر انتشارا وتبعية نظر بجمهورية الصفحة التي تسمح بها النصوص ر س
مع يندرج لأي في النصوص على غيرها

فالمفهوم الروائي يسيرة ألوهاته به بعد حية في معادله على «تجريب» «تجربة»
ويتميز مخرج المؤلف ذاته انشوائه هو قدما عني تميز المنظر في مختلفه من الزمن
تكني لاجل غير متفرد في حاجة في عودته هذا التمييز لا يندرج لهم في
تختلف في حد - جمهور ما الروايات الذي يسمح هذا التمييز بجمهور تسمية غير
القارئ قد يصل لدرجة في عظمته كالمثل وقد حو سد في عدم
تتميزه رواية جويها كمراد وجوب دوس بحدود برغم. لكنه نفسه التي كجبت بها
تتميز انها حياض قارئاً من نوعية معينة وان، ان حار اما الضيف فيها عبر
تتميز كل هذه القصة في الصور لثباته شمس من التميز أكثر من تميزها مع
الخيال هذا تميز حارة الضيف على التلاعب كد بجمهور الزمان و تكون تلك
المخارج الذي يميزها جمالياتها الفنية الخاصة بها الأمر خلال العصور يستطيع
المخرج ان يختار الصورة التي تميزه عن السبق الضيف الذي صنع في ذهنه
مسبق وهذا الاختيار لا يحدده أية اعتبارات إبداعية أو كتابية من ثم يميز
مستوى التميز بمكانته في عالم ما في ذاته وذا صنع لاوامر تخرج لتستقبل من
حديث فالخروج يكتسب منه عناصر والاهواء التي حو فكره الرئيسية ثم يندرج
هوية بدالات حسية وتفاعلية تحت يؤدي المصاح بين تصويره والتصور التي تليها
إلى خلق معنى أكبر وأسمى مما يحويه كل صورة على حدة من مكونات جزيئية

واكثر في الغرب ر كثير من السينمائيين ما ال يذهب حتى الآن مستخدم كل
مكانيات القصة في بناء طبيعه وما إلى يحاول التوفيق بين وسائل التمييز في مسرح
وتلك التي تستخدمها الساحة فاصية الساحة الفنية المميزة كلفر السينمائي
تكون في في «القطع» بين في الأفلام التي تسمح جماليات الساحة واصبحت من
الأعمال الكلاسيكية والعلاقات السارة في التطبيق الذي منحه السينما سمعت
بعضها على استخدام الإمكانات البلاغية التي حو معها في المنتج «المؤلف» أو
موسيقا مثل فيلم «بوينمك» للروس العظيم ب م «برسمانير» وفيلم «قوة
الاحتمال» لمخرج الأمريكي الرائد ر جريفيث وغير ذلك من النصوص الرائدة

في مجال صناعة السينما فعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على بدء الأفلام منها ما زال تمتع بمس القوة والحيوية والأصالة الفنية لأحبائها على بطاقة الاتصالية بالإنجاز الفكري الذي يصححه لسطح

وعلى الرغم من أن معظم الأفلام التجريبية المرفقة ما زال حاضرا في مسرح الترفيهية فإن هناك أفلاما حداثا تجاريا ضخما بمسب مستطادها في نكي من القلع الذي يمسر في كل طيفات المتفرجين ليس مقصده في جمهورهم بصفحة هدى مزيكا مالا يحج هناك سينمات ونشازات لتسايل وبمسر كيتون في تقديم الفيلم الشعبي على سس جمالية بغيره وكش تمايل يرى في الفن بغيره هو الفن الدو يستمتع الزمبون الى كيو عنه ممكن من بنفوجي ضمن هناك هو بظهير وخر بضمير كالأص الواقى يستمتع بغيره في يمدح في طريعه كل كموده السهنية والأجتماعية والاقتصادية المتصلة في الى هدى من يستطوع أن يخلص مع الإنعنان التاميز والتطلي الخد في بظه ودية إلى مختلف أميد التماس.

وبالإضافة إلى فترة الميديم على تهادي قوانين الرماد والكان فبن في مستطاده بغيره نواقع بغيره لا يبالى لاي في حر وقد أريد التفر هدى الخاصة بعد نشأ في أقيمها هدى كالي جريدة واليويزر تلهده بعد مساهمة لآور عرسين سبهاني في عام ١٩٦٦ إنه يجمع بين الواقع بغيره محس بين بحة بأسلوب مبهج وهذه الواقعية السية هي التي رجعت بالقيم بعيد عن مسائل المسرح وهيكته واصبح الفيلم جليل هدى خاصة به تكن حد أرو الى العرب التمثيلية التي هدد اداه بمتل في حي ممثلي المسرح بمتكون عرسا هدى في ابرار مكلتهم كذلك هار غلاس والكياج والأقرب بغيره بدت مصمته في حد كهر في تلتاظر بغيره واللفظات الكبيرة وحلت معي سرع في الأواء السبهر القمرد على حدى شخصية ممثليه يشهر بهو جمل ومنى عتيبه بغيره وبكر من فيلم لأحر

بالحمية الوسمعة في مسرح حيازة في سلتو ومأطو نوحى بغيره ما يقدم على أخصه ولا يحاول حد حداث الأخرى بأنها سب مهم السيلار وبماتر شهر التبيعية تكن أجرة السبهم مستطع تقدم الحفقات الوسمية كما هي

بين إلى الغيتان ويحركونه "عاشها بالمثل منه يحدد" بمخرجين يستلوي إليها بدورهم عند، ينفذونها حتى انشأته زهدته الواقعية الطليعية التي لا تبارى في أسلوبها حتى منجبا الشفاعة قوبها "انصرطه في مسجيز" بحق العادى بتدريسه للجبهور في "و" وقتهم ذنبه بين ر. معظم تلكا الزهلام مستندة في العبد بمفصره رتفاعا لمحبها حلقته او ناجز وفي شعيد تقديم النجاء إلى التي يمر بها خضر جوار هم حيثهم اليومية او تغير ع. امالهم العريضة في مستقلى اخصى ولا ثقت ان العليم يمتن إلى قعة إبداعه عنده يجمع بين الإيقان المسمى والنجان الجمالهمى إذ لا معنى له ان الشكل المسمى انما ان يرمي الجبهور العريض المضمون الضوئى في رحدة عسوية دعوى التميم إلى قطة من جدى بجهوى. ولرب الأجب

وإذ كان العليم يملك القدرة على "متنصدا الواقع بكل ما فيه" جريته هبته يملك القدرة نفسها على يورخ "بعد طاق الجبال كتب سيد في افلام الكاين التي بلغت فيها في الزبد ع السوادنى على يدى وود. دورى. فالتفويج شفهى نفسه عن كمامة ما قد لا يصل إليه في حلافة ووهامة فهو يرى يا كمد "بمناظ المجرى طام. محبلا غرة من السرى القديم على حار نذب الحياة في الكائنات التي لم يمتح عنها إلاهى الأساطير مثل ميمى مياوس والأفلام نمبغة ربحوت امام عجانى طبيعه مثل العجائز الباننى من ممر انعام و نمبقة في هو جهة الأكرام الخ كذلك فإن امامى مجرده يكر أن محوى إلى جسمه. مجسده والأسود إلى مكانة نماسة ويهد يكر تعليم ان يهين بعجائب إلى وتخرج و ان يمسج الواقع تراعى ويحصل منه حزمة من الوجدان الإنسانى على مر العصور

قدم كنهه إمكانية هو مجرده عبيعه العنيفة حانه مكنية مكانة يهتكي العن المسببى مجرده لفظ عن مسائلة ما نمبده الكاشير و الأسب والاحداث والأوضاع المرى يختارها العنان نمبدهاى كهم يتعدى بمثلين دهك إلى العنان النمبدهاى يحد منظر حاس يرد على صوريه وفرد حل هم منظر نمبدهاى ان يرك اسيد او يحميه او يفضله بان و مع ذلك لا يتخرج من الواقع بخود نمبدهاى بل نمبدهاى ع العييز غايبى قنفة عده. يهتق قراوج درجاد التعيير بين الحد الأدبى والألفى جسميه يتطلب نمبدهاى إله نمبدهاى

توسیع دہودہ اور پیلیس کی کنایہ دہی الامین، اس لفظ الہیہ میں یہ عرض
العالم لاکما بینو موسیٰ صاحب فصیح پر لایا ابھی کہ یہ یقین عوالم اقصیٰ جدید
بیتنوع تہی مضاعفہ الکیاء بدیر حوکانہ و ضعیفہ الی انور و یلطفہ یأخرہ
و یقبلہ انہ پیر الی الخود عوالم سحریہ جیٹ ہمیں قوہ الجدیدہ و جحرک
الموی تعزیه الامیاء عید لمرکبہ دہودہ الایا مکتومہ سبیلہ انہ ہوسہ
شاطر مرمری الی الأحداث الکیاء عن بولہ الشخصیاء کی یہ یکی بیہا
سنہ کی بواضع یہ پیر ہی تکریر الخلیفہ سباحت مرتبہ سفیۃ الأجسام
سنہ کی سببۃ الی یوسف نقدر مقام والکیاء و یفریہا الی خطبہ انہ بعد
سببہ سبب الی الجور و یفسدہ السکرۃ انہ یقصر عن بیان عہد عظم و غیر
یحد مسر حجتہ الشکا عمیلہ ثلاثہ ذاتہ و معتقدہ مثلیہ یحید الی اخر
التمکین

☆ ☆ ☆
◎

العمارة

وذكر المارة في نسخة أبيه، حيث الإنسان يصور في إقامه عليه يازو
اليه ويعينه من عناصر الطبيعة، كنهه بالفتح كان في صورة بدنية ضابط البصر.
الأولي للبياني يصمه علمه، كان المصري القديم كملتهم، وإن في سوي
التميز من حياوات المداحة إلى شيعه العصور الحجري الأخير، ويمثل في
الحجر قائمة أو شعاعية: وضع فوقها حجر صخ مسموع، نفس في السمر على
وجهه الحس من على شكل الكثر على أي من جلال لغاية في له وظيفة بيئية
جذابة، وذلك صمم كخصبة في الواء أو القصية، وهي بحث صمم فعيل
حيثما إلا الألة إلى الدليل فيه سرداب طولي يوصل إلى عرف تحت الأرض، ويضع
فوق تابوت سولي، وحده وتتم فيها سرير. وقد سجد معلمة بيده
يهد للوح من العصور المبكرة

[illegible]

حتى يحل المنوم من أصحاب صليحة من الرواق رئيسي الذي يعف فوق لوفه
تجانيه وكال قد انعد المرعوى منزهة في بصر نركت بصمتها على المارة
الاعريقة والرومانية ثم لسيهه

ويبدأ حوارنا فترتي حتى نجد محمد مساهمًا في تطوير الفكر الذي انبثقت منه الأوعية
التي نشهدها بدلاً من الاكتفاء وتوحيه في سماره عندما يتوسلها الصفا استكمال التحول
الذي جاز الوادي في بحث الأصداد بالإسقاط في الخرافات بعدد هذه الطريقة التي
م حادها هي محمد صرح في قين وكانت هذه الطريقة احتمالية تمهيد بتمهيد
في الدعوة الوسطى والحديثة فلم يعد مبدلاً يخطئ بجور بل كل من افهم
تأثيرهم ومعادتهم التسمية في الهيمنة على صور سحر (سحر هذا مصطلح خاصة
في والي أموك) ثم أصبح معجزة رغبونية جديدة في في محمد فقد حصر
مفرد البشر في فكر شيعية في التصور رغبوني حوالي ٢٠٠٠ م صنع الأرض
أو حتى استيعاب بعدد حسانية عن نصاير (فيهم في بحقه السريعة م
الهيمنة على عمر معور نقاب هي شهن الصلة بين تغييره وتغيره

ومن أروع هذه ألعاب محمد ملكة حسيب موزع يعرف باسم الكبار المحيري
التي لعب على ثلاثة مسوين فوق عمده ر نصب مسوينات بالأسسة مربعة المس
محت فيها درج بعدد لها واحد دوما من الواحد لاحتال على بلوق الطيبين
اللتقسيم مغازى أما اللعبة فهي ككل مسطانية او مقلوبة وتحتاج على
التيك ومة التوسر البرد وتعتبر التفت مع تعادله هي تعاليل أبي الهول التي
مخزون الطوقى فقد صممت على انها كس مغشاه هي يعطى أيضا على
لحت المهر ندى يهضى الجراد

[illegible]

بمنطقة محفوفة على عمدة ، يحاذيها بهو لأعمدة المسكون الذي يمنح حظه قديم الأندلس . وقد أصبح في عهد الكريستوف كولومبس من الأعمدة أعلى من المسكون بحفوية في بهو الأعمدة . ومنسخدم الجدار يوازي بين المستوى العالي و مستوى منخفض في عين الواحد حجريه تملأ أماكن بالنصوب الحائط العائض

وإن، قارنا العمارة بمصرية بالمعارة المصرية فإنها تبدو هزينة وحاصلة المصنوعين كانوا عمره في مراد الهناء وهو رأسها بحجر وهذا و صبح في العهد الممجد الذي أقيم لألهة الأمومة بالقرب من أرض على منصة خضرة وبني من الطود وعظمت القناد يعود من الحسب ،هناك بالبحر وكان السند الحجري يؤدى إلى باب على جانبية تماثيل كاسود رعى جانبى جد. ن المنخل هاربر من الحيواسد والطبور بحدو التحاه الذي مندر في هن المعارة الباباوية والأشورية و تأسرسية وكانت الأبرج مكتوبة هن طيفاد والتابعة بياني لحبه هن اهم الإجازات بمصرية التي تم تفرعها المعارة بمصرية

من معارة الإغريقية عهد أثود بالعثوجات لإغريقية ع. بسد إليها جانب المعارة من عصر وسيف مكنتها بوجد إلى إنشاء المسارح وثلاث الترياصيه والدى الكامله واستقلت معظم ملامح المعارة الإغريقية إلى المعارة الرومانية مع (زدهار الإمبراطورية الرومانية ومع تقمص المعارة على الجوانب الدينية نخبها بن صند سمعت قل مواضع الدينية وامتصحت كل معالم حكمة، مثل مصمم والنحور والذخام والصنصال والطوب والحرمانية مع التكنية بالمحجر و بدرجام أو بالحصن وقد أمكن الصند غير مشكلة نمطية مكان مسح ينور مستخدم الأعمدة من طريق مستعمل لقبو البرميلى لم تكن هن الحوائط حائثيه التي تعبر بالسمت و تكافؤ التندد كما مستخدم القيد لتماخذ الدن عدد حقيماً وينزل فر عا نعمل مواهد في حبي ن محرك الثقيل يمنح عني بعد التركيز التي يمكن تقويتها باستعمال كتاك بحملها وكان هدف هن المعارة برومانية تكيد خطوط الجمال وعظفر القوة التي يجسد رحات بياني د ب البرور الشديد

والصند الروماني بين تآثره بسدي بالمعيد الإغريقي وإلى مطلبه هو كصاعية برلندية داد الكورنيش البحر . ومجموعة الدرج البر سمد عبي

ومن هذه المياني العامة ساحة إيجيراطو، زوجة التي تربط فيها جهج
باني في عدد سكانه من عهد الفلن، حيثة بها إحصاءات الخلقية المريعة
اللازمة وهو منحة خاصة التي هو كيه يوتي إلى الفد الذي يحيط به
عقبة من جهج الثلاث. أما إيجيراطو في يعض القاصي نكمك في الناس
على حلبة المدم من الخارج حصة الفلن نوصيت أما إيجيراطو
تسبوزا وتخرج وحلبة إيجيراطو فقد جرح إيجيراطو ثمما في ثروته في الفلن
يقال وسائل الرحة بنجر هذ هو الكونوريام حذو إيجيراطو في وعا في الفلن لابي
نعمه إيجيراطو والكر حصص بلفطيه ويضع الجسماني الفد في إيجيراطو، وقد حذرت
عريف حصص بداهم نكم إيجيراطو غلب توسع إيجيراطو لأبي، وهو جوت إيجيراطو
فيها وهي حادة عمر السجيرة كذا يسجن فيها إيجيراطو كذا في إيجيراطو إيجيراطو
وقد تقرر الكونوريام من الخارج في ثلاثة دوا، عجمونه على عجمونه بوعلة إلى
بعضه بعض إيجيراطو ذات عجمونه نكم دائرية نكم بكم من إيجيراطو إيجيراطو
والرهة

أما العمارة الهندية فقد أصبحت هي يهايتها على الخط، لكن منذ عصر أشوكا بعد الميلاد تبنى استخدام الحجر في المصنوع والنصب المنكارية وحجرات البوذية والبراهمانية هذه سميت بحجرات الهندية في المصنوع وكانت بنسبة برهمنيه قائمه على دعام حريفة وحكمة بها تيجان وهم في حد المصنوع أقدم تمثل الإله المصور أما حجابات البراهمانية فقد اشتهرت في شكل منكب فوقه هرم مربع بهمت د حائه يعتق يا .

وبالنسبة للعقائد الهندية فقد بر منها سبب لأنها بهت اساسه من الحسب ويتكلم لم يمتطع مقبومه الخليل أو حجاب الرمن بمنسفة هامة بالهضافة إلى استخدام القلائد في تقسية المصنوع هذا من القائل على الدعام بحشبية وكل ما تعرفه عن الحجاب نصيبه جاء من كتابات الصينيين انصهم ومن العلى القيد صار ال شظية حين لا ر أما اجناس الهوية التي عرفت باسم القلائد فكلفت نسبه عبارة المسطة ذات الأبرار الخشبية هي بعض حجبها كلمة اركضت ومن الواضح ان القلائد كانت تشكل جزء من مجموعة حجاب التي استشرت في الصين ومن القلائد تحيط بها من القيس الهندية تكاليف بعض على اعمده من يبرزين وجزا من صريره بالصرير ونسج جاد اشريرة والسجاجة الفاعرة وكانت هامة الاتساع ومع ذلك كان مصفا مرموحا نسوي الأملى بعض على هذه دخلة لا مدى من صراج من حجب عاب المسقف الد حتى يبللاد مخصصة بابه كل ه ععب بالهت الر حوافي والأبرار منبره مثل الذهب والأحمر البرتقال

وقد تأثرت نساخ الهندية بالصينية إلى حد كبير نكر القدان سانبس كار أكثر دقة في معالجة تصاميم الحرفية والحجرات وأكثر أناقة وجمالية بالألوان والخطوط، وكانت الأعمدة بحشبية من سمك بعيت بعض كصمب القليل بعد عليه من البلاط مكنشة وقد شيدت على الحجابات البوذية والأبرار من الخشب وعكب عليها ألوان الأحمر البرتقالى الساطع وبجميع نهاس حوى معور بهت من بحل الرئيس من المور لحيد بها إلى المور المعنى حيث قدس الأقداس ونجح البادجوي في كل جانب من جوانب صور المورى بعمارى تشايل والإبداع بالجمال والبهاء في حتى يقع تمثل دود الذهبى هو مصنوبه مرمعة وقراه اصار على عليها الآلات المرمعية

وعندها أصبحت **المسبحة الذهب** الإجماع بحدوده في عصر الإمبراطور
قسطنطين في أوخر القرن الرابع أثناء السنين بمساريق بأهله مأكراً للقيادته
 التي كانت عازية من بين قرا الكهنة بالبراد. ومن المدهش ان يسبحي بمعاريق
 ليالي موجودة الآن في **هاسبيد**. الباريكنا ليس كانه فلم بدايتها عبارة عن
 مستطيل يدخل بمنزلة من الضلع الصغير من ثلاثة ابرام. ومع هي هدية مستقيمة
 لنقل تحويلة على عمدة. ونحوها بالثقة المراحلي بمسبحة ذات سبع و سحر من
 الاعمدة وفي نهايته مدخل الباريكنا بمسبحة في ثالثة اربعة من طرفي الاعمدة
 وفي المصدر مستقيمة عليها معد. ومن الاعمدة التي يسفل في حاسب. الباريكنا
 والصفحة مستقيمة من كسب غير هدية جمالية. ومن اشهر مكان الباريكنا
 كنيسة **المدني** بطريرك في روما في عام ٣٢٦ وكانت القديس جون ايضا

أما **نماز** الباريكنا فقد نجد في كنيسة اي صوفيا التي اقامها **الإمبراطور**
جاستينيان في القرن الرابع الميلادي. وبعد الكنيسة من الخارج كتلة مستقيمة
 فوقها ثمة شامسة بخطين قباب نصفية مستقيمة. ومن المدهش ان كانت
 ومنضحة من الداخل. في حانية مستقيمة بالعمدة خزانة ذات اثنى عشر حصة
 ويمت تغطية بخزانة بامبروس. وتغطي بطر العباب بالمسبحة شامسة من بين
 الإحسان بالباب. والابواب: وقاصه ان قطر اعمدة بباريكة ٢٦ متر وأبعادها ٥٦
 متر

وفي مصدر يد الفن المعماري انميطي في اعمدة الكتاب من صبحت
 مسبحة ذهب رسيدي. ومن يكر هناك نموذج يبنى غير هدية سحر. ومن
 القديم والذي يمتد إلى حد كبير الكنيسة الباريكنا في روميا. في الكنيسة
 القبطية بمصر الهيكل على بعمدة و بحدود حجاب من تحت بعدة الممار
 حجاب يجمع بين الخطوط الهندسية وصور الزمن والقديسين التي رسمت بمسب
 من انميطات بمسبحة باريكنا. ومن يكر هناك سراج في الزخرفة والعت. في
 كانت 'زخرفة' الرئيسية في حجاب الهيكل. وفي نيجار الاعمدة ذات الامكال البانية
 زهدو ان انميطات كان مسائر في صفة الاعمدة بالاصطلاح سابق لتعديده
 حجب الموازين مستقيمة ومرتفعة بعمود لا يرو. حجاب يبنى في الكنيسة

أما العمارة الإسلامية فكانت تتميز بوحدة بيئية عامة مبرزة. أي بناء قبة
في ظل الحصن الإسلامي هي تستر مع الأسوار الهائلة بمئات الممرات التي
هذه الوحدة المعمارية لم يحد إلى حد القطيعة بل طورت المدن التي سميت بها
الامتداد الإسلامية المستمرة على مر عصورها

كانت تركز على المبنى بالأماليب المعمارية على تشييد وهي الأماليب من
بعد ذلك. أي تشييد الأبرص والأندلس وكانت عناصرها قديمة من الطبيعة
والمستخدمة الأعمدة البيزنطية مع تكتيكة الجنود بالرخام والقسيصة أو بالعمود
المندوب كما نجد في الجامع الأموي في دمشق الذي بناه الوليد بن عبد الملك مكان
كنيسة القديس يوسف وبالنسبة لطرف الميناء فقد سيطر الأماليب المعمارية
في عصر ما قبل الإسلام بحيث كانت الأعمدة رحت منها البنايات الأثنية
كما حل الطوب الآجر مع الحجر وشطب المنحوتات بخراف محمية بسفحت
بدرجتها من تمليد الطبيعة حتى انقطعت مقلتها بها نهار

أما الخطير فأنه لم يبق في الإسراف في رسم الإنسان وصوره والطهر
والنبات وخاصة الزهرة النائية التي تكررت في مسورها ورحلتهم بدرجة أنها
خرجت منهم الزهرة المظلمة وتم مزج بين العناصر المعمارية المناسبة بحيث
سعت لأكتاف التي عرفت بالخراف ببالية الخطية كذا هيئت المسار هو
الاصح بعد ذلك كالبنايات في مسجد ومن أهم المميزات الجامع
الأمر وجامع انعام بهنك الأهرام بأبواب سور القاهرة أما عمالها فقد جعلوا
من مصر مصفاة مخصصة للعمارة التي دفعت حجة الفن المعماري الذي نهضت
أساليب استخدام الرخام المنقوش والقسيصة والنباتات والحدائق الزخمية
مكتبة من مسجد السبيل حسن ومجموعة قبله من الجامع المنقوش ببيروت

ما من المعمورة التي هي أروع فقد ميزت العمارة المعمارية بالعلامة
نصيرية باني ونفس تحت كل كل صمم هو غاياتها وحلية به وطبيعة
معمارية رهن جمال وفهده لعمالي الجهادية كلب بنية هي معظم لا حوال ولاند
من خلال الأعمدة الرشيقة والأبرج العائنة الألبية عظامه اللبية في المصمم
التي توحى بالأساس الزخمية الزخمية وسمو الديني تكون من هناك صير

هندسية بسبب التوافق الكثرة والكثرة والمصنعات والخرافات الهائلة التي شغلت
مهمهم في مصانع الحديد

وهي تعتبر الهندسة المتوحى الثمانيون استخدام الذئقة في العمارة برومانية
بكلهم استحدثوا تصاميم جديدة في الأبراج العالية بديلة مع تخطيط الأبواب و تقاعد
بعد بارز لأحد للظن والتصوير على الحصر الكائن وكان رائد عهد الهندسة في
في العمارة الهولندية بروميسكي (١٣٨٠ - ١٤٠٠) الذي يمر فيه كنيسة فلورنس
التي يقع بتقاطعها نحو مئة متر ومن فلورنس انتقلت العمارة إلى روما حيث وضع
بروميسكي (١٤٠٠ - ١٤٢٠) تصميم كنيسة المديرة بوليس في روما وأشرف على
بناؤها ابن تصميم القبة فقد وضعه ماسلو وهو كاتب روما وفلورنسا ثم
تأثر بالعمارة الرومانية في بنيتة حافظت على الطراز الكلاسيكي إلى حد بعيد
كما نجد في قصر التوقاك الذي يجمع بين العهود القديسة والفنود النصف الدائرية
وممرور الرسم بنيت العمارة إلى عصر الباروك الذي بلغ حسنه في القرن
سابع عشر حين بنى العديون في سجنهم من الزخارف والتعديلات في الخطوط
وصيغتهات الزهور والأكاليل والأشكال الأنيمة وكثير جريسي لأبطالي (١٤٨٠
١٤٨٠) من أشهر زواجر الباروك الذي تطور في القرن الثامن عشر إلى عصر
الباروك الذي تطور إلى استعادي للتعديلات والأكاليل والأصناف إلى درجة جعلت
لها من يتأملون هذه الحداثة الجديدة بحيث صرحو بنظرهم عن هذا
لتصميم والتكيف مع العصر الحديث في عصره إلى العصر الكلاسيكي كج
تأثر في العمارة الرومانية

ما في دول أوروبا الأخرى مثل فرنسا وألمانيا واسبانيا وهولندا
لكن العواطف إلى حد كبير فمن عرف فرنسا نظر الهندسة إلا في عصر الباروك
عصر وظهر في القصور التي بنيت في البرج والنسج في وكان قسم اللواتي يمثل
مجموعة اصناف مختلفة الطراز القوطي بطراز الهندسة الواحدة الحديثة في العصر
المتأخر من عصر جين منير بخوفه قريبا ونصف قرن ابتداء من عام ١٥٦٠ ولم تعرف
أبدا في الهندسة إلا في أوائل عصر الباروك عشر قرن ظل لكن القوطي يصح
مميزاته ومميزات يعتبر هي نفس الإلهام ثم استندت تأثرت بالعمارة العربية
لأنه يعني الذي بناء فيها

ويحاول "العصر" الحديث صعد العمارة شخصيتها بوحدة وشمولية، ويبدأ "البناء" على التوحيدي في المخطط عليها، فقد حرم إبداع مصدر الازدحام في طريقة كل الزخارف والمصاميم التي تحتاج إلى الناس والصير. ومع بداية أكثر التقدير ظهرت نظرياته حديثه في العمارة تهدف إلى اختراع الشكل الجمالي بوظيفة اليد. وأمنتم على وكس المصممين الأمريكيين من رواد هذه الطريقة المدنية من أعمال سرياليس ونبيذ فرائد بويديت. وأمنتم هذه الاتجاه الأمريكي إلى أيديهم في العمارة بالمساحة الهندسية والمعمارية بمصممه لتستقيم مع محاولة التوفيق بين الشكل بين الجمين وضرورات الوظيفية المدنية وأبنيتها. الانتاج الجماعي وأمر كل هذا على استخدام البتوفه ومخاطب الأعمدة والتكاتف وعى علاقات الاحجام بالهرمات بحيث لا تقتصر الوظيفية بسعيه على الشكل الجمالي

يكن من الطبيعي ان يساهم التفكير بهجت المدنية في تطور العمارة التي استخدمت "حمار" ومواد لم تستخدم من قبل، مثل الصلب والحديد، بطاوع والتخزين كدليل حل الزجاج محلي بيدران "تسفيكه في الواحها" وفي توزيع العر غدا الدخيلة بحيث يسمح لمبنى نوعا من "التكيفية المرونة" وعلى السماح الصوم حرمه بالتشعار العام داخل المبنى وسيظهر هذا الأسلوب على مبادئ الجملة والرمزية واستشفياد وتدارب والتسارح وتوزيع المهاده وبعرض ونصاوه. والتصنيع وبنير العماليه

ولكن لا يتحول هذا، التوجه التجديد إلى حرمي شاملة في مجال العمارة الحديثة فنزول الادراك الحكومية في كل بلاد الحضارة ختمهمه بتسريعات والقوانين التي تحافظ على التدرج والشكل الجمالي لتبنيها من حيث حجم الارتفاع أو الطول أو البروز في جدار البنى في مساحة التي مصدر العلاقة بين الحجم والارتفاع أو التناهي بين هياكل الأجزاء والتسليم شوارع الهيكل وإذا كانت العمارة الحديثة لا تعتمد على ترحامه وبتسليكات والتعب في بوز الحساب الجمالي، فإنه يمكن ان تستغل المسائل في الصور الجدارية بلى للشكل لمرامد المناسبة ويدل ذلك على ان يساهم الذهب والتصوير في نجاح معماري

بأستولب جديد بدلا من التصوير التقليدي أو كسحت البار والمائل في الجدران ولا
تلك ان ياربع في المجموعة يتسجل في كل نمر حتى كسي هربت بهذا الحظائر الى مسورة
فقد استطاع هذا الفن تعريى ب يبور الجديد بجماني وألتمس لهذه المذبح بسميت
محلى بى سرة بكمز لنا جهود الإنعاش والتجديد انه فى هذا مجال على من العصور

✱ ✱ ✱

نفس الشعبي (الفوكلور)

تم تعريف اصطلاح الفولكلور او الفن الشعبي الا في ستتمه الفن. الفولكلور عموما يد انه جني د لك البحث لكل من يتعلق بالفولكلور. يعنى بوجه توفى المرمض الامرية التي تبحث في مختلف انماضي بصرف النظر عن الامتداد التي لها هي الحاضر وجاء و ج. بومس ليبسكو مصطلح فولكلور لكي يبد به عهدا جنبه هي بوسايت سمون الشعبية يعيب عن محال الاكل الشعبية وشاع استخدام الاصطلاح في كل العاد الشعبية يكن معناه في الواقع مختلف من يك الى اخر في فرنسا وسكانديناويا هي وجه الخصمصر. تحتوي الفولكلور كل الامور التي مازالت مختلفة بالمناخ الشعبي للبلاد مثل اشكال الفنون. واساليب الزراعة وطرق المعيشة وغير ذلك. من ملامح شائعة نائية التي ترتبط عدة بعم الاثروبولوجية الذي يبحث في الاجنس والمجتمعات وتطورها مع الزمن. اما في إنجلترا فبوسم مفهوم فولكلور بكل التقاليد المنقولة شفوية او كتابة مع نوالى الاجنيس وبوسم التعبير الجسالية 'شعبي' التي ابتكرها الوجداني الانساني يدوم وهي عناصر محد و حتى في هذه الحالة كان الفولكلور يقترب كثير من الاثروبولوجية سواء في الموضوع ام في نهج

وغير ممنهج. طريق بين الدراسات الانثروبولوجية البهسته واكثر اسات الفولكلورية بعمومها. الحديث جمع اشكله شعبية كثيرة مثل الاعياد و الخراف والاحتفالات الموسمية والمهرجانات والرقص والسرديات الشعبية وكل هذه لاحتفالات معني على كم مختلف من وسائل التعبير بصلي التقدير. عنها ما يظهر على هيئة كتابات وجواريب. وأخايع حرر ما حكم واسمايتهم واعان فيبر ادم السحب زماله. وبمس النهج يخلق على المنور الرسمية والحدية من تلك التي خلفه فبكل انماض من الخاص الشعبي. فبهم كله سبب جبره من الفولكلور

الضحي الذي لا يمكن ان نعطيه المزمع ان الأثرية من كل جوبه كدبت حين يصوص
 الذوات الشعبية التقليدية تنسج بفضة إلى الموكور حل ان بعض ارضي الموكور
 يربط سالب الال لسرحن النعيمي بالموكور عنى امسبل انها سماليه التي
 سميت إليه من هصر بكنسير عبر جبال حقلان المتابعة

وعلى مستوى الشعبي نجد ان الموكور تشبع لينتشر كل الاماكن بحلة
 الاقليمية والعادات والعادات برنحكم واماثال الشعبية ولائام واموايد
 والاحاسي وغير ذلك من الفسخر التي تشكل جزءا لا ينفكا في الحميمية
 القومية ذلك ان نراستها لا تقتصر على اجراء اوجه المراقبة والائلة فيها بل
 تمتد لسمك كسوف الواعى والكل على بلخراد في بقعة جغرافية محددة وحر حده
 تاريخية معينة

ولا شك ان الحامية الاسامية ماهرة لئلا السعير تكمن في جاذبه التقليدي
 والترتيب للقاء من عرعه الخبير والنطور قد سمس ملامحه الشابه والتقليديون
 الذين مسمون حيلة ليهه متعاقبه على السديم ويرفصون كل مهادلار التوحيد
 والتميز يشكلون مادة خصبة يدر بها الموكورية فهم يسمون عن ايمان مهاد
 من هات كطيهه ماء وديك يسكل التميم بشدة بالحركة لشكرهم وسلوكهم
 ويمارس منطية عليهم در نسي مقاييس نو عراض و جدر لأب ضمه في
 نظريهم هو هيمه الحقيقية نسي لا يمكن الدخلي عده جعلى ترعم من استند
 مهادج الملهة والتكثيوجية في نادم الورج هو مهادج السمك التقليدي القديم
 مزاله سوز معظم المناطق نتجلمه حيث يسمد السعد بالمتن على الحكم والامثال
 القديمة وحب نذرع الأمراض بالوصفات بلبليه التي استلكت من خلال الدجادر
 ما سمسبعيات فالأ يذهب إليها الى الحى على ومك نوت كدبت ثم ررعه
 مهادبل طبق لتجركات مباد المجر وطالاه وبيس بناء على ما جاء في السردت
 الى فيه نميه وعالب ما يمسك مهادكو هذه مهادل الا ماسي والحوايت
 الاسامير القديمة على كل التجارب الجديدة في هاد مهادل

ولا يعمى هاد ان نصاد الموكور نمنصه على مهادل 'مطبعة' من نادم
 هي درامات سمك السلوك الإنساني بفضة مهادلة ومدي تأثره بيرومب ماضى
 سواه على مستوى الوعر بلادى لكانت مسمسهد مناطق يتعطفه نكي يظهر

في أي مدى يستغل نهج السيميائي مكونات الواقع المعاش فعلاً. مع العلم بأن هذا نهج السيميائي يتميز بمواءمة كل شعوب العالم إلى اختلافات درجاته باختلاف موقفها من خريطة حضارة العاصرة

ومن نهاية القرن الثامن عشر بدأت الدراسات الماركسية تتبنى اهتماماً من أتباع نهج الإنسان الكهولوماني وهو نهج المنهج الذي يحدد الإنسان بعاملاته، بغيره وشبهه وبكل مظاهره التي تتراوح بين المادية المادية وسمطيات بخرافية. وكل السافور و هذه لأهمها أنماطه التي يطلق من نشر كلف يبرسي. فالتشعر الإنجليزي القديم هو عام ٧٦٥ الذي دعا إلى جمع الأعالي الشعبية عبر أوروبا كونه تم في الولايات المتحدة مع محاولات مرموقة للتطوير حيث يتضمن بامسور وجدور الأعالي الماركسية منها ومنهجها كنهجها الأساسي في ثلاث صيغ ويحكم: ١- الصيغة عنكل من شكل بسطة الجديان ومرتفعة منجمت الاختلاف و بهر صند السيميائية أو عن الأكل باللمبات الاجتماعية السيميائية في هذه الصيغة ساهمت الصيغة السيميائية عن النظم في وجدان الصمات عن توسع نطاق التي تضم الفرد بالهالة الطبيعية لتجيد إلى الجماعة ككل

وبالإضافة إلى ذلك فإن نادوسن الرومانسوي غيرو نوال السيمي من الجدور الم سحة لتأصيل في لدية نوال وله طوره فائقة على إبداع الرجل العادي والمنطق السيميائي في الوقت صفة ومن ثم فقد شكل نوال جسرًا صميم بين الأدب أو صلب الأدب وبين صمته الشمد التي تمثل المستند الحيوي لإنتاج الأديب وهذا يعني أن الصيغة السيميائية قد حصدت عن عائلتها مساهمة الإيمان العادي عن حور وشم الأكلو والتطور السيميائية التي برسم غير نصير والمصري من خلال ممارسة التقاليد السيميائية وإذا كان الدارسون قد اتخذوا هذا بعد عن هذا الاتجاه الرومانسي إلا أنهم صو جميع الأعالي السيميائية بهذا حر ، بخلاف عمية هينكر، عليها لتدليلها ونموها

ومن هنا ف لشرع الدارسين الماركسية إلى طرح مسعدة طرح يدرس الأعالي و نوال السيميائية وهو يتخصص في دراسة الأكلو والموديت السيميائية وأحد محاور لأهمها وأنظما الاجتماعية وهو راجع يشوم بمشكلات السيميائية والقدر طاد السيميائية التي ونال دراسة الأكلو والحواليات السيميائية كانت في

طليعة الأبحاث الماركسية عند اليس، يطعن بحكم انتماء هذه للأحزاب والحوادث على عقلاني الماركس كانه بحيث لا يغير عنها أى حداث، ومن الوقت نفسه فهي تنكس معتقدات السوفيت وإكثارها وسنوكياها من هذا الخطر يخدم تعظيم ن. س. لإحلام والحوادث بجميها ونسبها وتقويتها وإشكارة بها لفهم العلمية بسبب هذه المهمة وكان النهج لتأريخ الجهد أفى من أهم التفكير. بل فى هذا حد قصير من الملائمة المتصورة بين الزمن وإكثار خط رسمها بسبب كموافق التي أدت إلى ميانه للأحزاب وسواديت شكل معين

والسؤال متى لم نجد نه إجابة سادسية عليه حتى الآن مرور حول ما إن كانت التخصص الأدبية التحقيقية، بسجله أو لسيرة نسي إلى مجال الماركس أم لا؟ فغير المستوى يعنى قدر الصعوبة البالغة في فهم التقاليد الشعبية عن المبادئ المحصورة في حتى ب. فهاج كوعن نخطت عن بعضه البعض بالسوق فلا شك أن التقاليد الشعبية لمي تشكل بقاء الماركس في بصفة عامة. هذا است من جود. نى حتى على ألسنة البرواة ونصر. أهموات التذكارة وأمرجة البرواة وإخلاف ومهات النظر. ومن ثم فهذه توجه إلى حدث بمتشكلات مختلفة. عاماً عن مشكلات الألب. الجعل على من التاريخ وأندى يعتمد على خصومات أو نسخ لطبيعة أو لغير معروفين وصف بولتر هذان العوض من تقاليد كل منها في الآداب. مشكلات البد. والدراسة تصبح صعبة ومتشدد إلى بعد الحدود

وإذ كانت عملية تسجيل الماركس تعتمد أهداف غير حية أقوال اليس، حادتهم ومعتقداتهم بل ونسبهم خلافاتهم وسنوكياتهم. هذه من يخدمون نتيج هذه الجهود ههه. د. ثم بذل الساتر لدراسة في تسميتها وجعلها وحفظها بامتداد علمي أهم ما يكون عن الأرتجان والتشيت حصر كوني بحث طلبا الباحثين وندار من وصفها يسائر. وكذا معظم الحقن الأوروبية رائدة في هذا مجال عصف استبكت المبادئ والتوثيق والأينهم وخاصة في المناطق الغنية بمطالع الماركس وعناصره المتعددة. حيث يدرج الباحثون نسخ المناقش وجميع نقادة التي يشار إليها بنسبها وتقويتها في هذه المبادئ وإكثار ويمكن بهذه المبادئ وإكثارها، تتبادى كحيدر تقيم بينها مما يدفع الدراسات الماركسية إلى الأمام

ويعبر في العالم العربي كسبها أهمية الدراسات الماركسوية في مرحلة مساهمة من العالم المسحور نحو إلى فخر. فقد شهد المصنف الثاني من القرن العشرين دراسات منهجية مثل «فنون الأدب الشعبي» برنسي جالغ. بعد عهد سعيد يوسف فقد كثر جهود الأكتيفيه في نشر دراسات مسقيصة لتقنية هذا لجال السنغر فكتب «الهلاله في التزيح والأدب الشعبي». و«خيال الفن والحكاية الشعبية» و«فنون» هو «مؤكلور» و«النار الشعبية العربية» ويوضع عبدالحميد تونس في الحياة الفكرية في مصر كانت قد «حست بضرورة تبصيح التراث القومي منتجاتة للتغيرات التي عيرت من أساليب الحياة والعمل وعبرت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية. وتورد أشكال تنسب القس بمساييه على خلاف ومائله وكان ملهميا. ن «منتجيب» لفنن بعد الحاجة فبدو بدراسة الصومي الشعبية الحديثة وهكذا بدأ الاهتمام بالأدب الشعبي في مجال الدراسة والتكوين بد بالظواهر الخاصة بجمهورية تونس وينحركات لشعبية في جميعاتها. شهرة كالكه لينة والتسوير الشعبية أثباتية، وانقرضة على المواء كسيرة في رة الهلالي وسيراميه، بعد في ذي دور و الظاهر بجزير والأعيرة دة أهمة وعورها والتقى هذه الآثار برامد آخر على بالأود الشعبي من حيث في حينه ساهم في وجر ن الأجزاء

ويمكن القول «بعد» في عالم تفرق مام الدراسات، المؤكلورية بن فويلت بمساهمة ورفض صراف في مطالعة عميات حرر. فقد عتقد بعض التقدير السر في بحث المؤكلور أو العنوي والأدب الشعبية ضمن دأله لنام الأنظمة الرجعية في البلاد لمصلحة و«مؤكلور» عبوة عن الرواسد والسماء والمطعم النفس من مختارة ماهرة أو مرحلة تاريخية ماضية. وهذا يكن بعد ردة أو رجعية مهمه كلف الموازن والأصابع التي يفتح إليه. ولكن هؤلاء الكنتمين سمو تماما في العناصر المؤكلورية تسب بالروية مسيطة المنصب فيه كنجزة والتي مانت وظائفها وتعد العنقات القابلة لتسعين بحيث مسير من جن التطور وتضيق حلقا حديثة تحس الجماعة بالحاجة إليه. وهي لا تصبها، في لرائد الشعبي إلا بعد ضمونها لاجتياز مرحلة وموعه. فليس هناك بحث في برمد

[illegible]

بالتسعة ايدوعيم درجة الدكتوراه من جامعة يوتوبيا بألمانيا الغربية في سنة ١٩٨٤ الهجرية وفي نورمانية الهنوت في سنة ١٩٨٥ ذات القصة في الاعمال السيرة نلتها السيرة المنحدر وهما بعض من أبا عبد الله الخالد في هذه السيرة والاعمال السيرة الشخصية من بعض من أبا عبد الله الخالد في هذه السيرة الشخصية بعض الاناس والاعمال الشخصية التي يقوم بطلونها ايضاً يعملون نفس

اسماء: بطال سرقة ذات أهمية وبعد ذلك أصدرت بيئته إيزاهيم كتابي، البطولة هي
الضمير الشعبي»

وهناك فرصات عديدة في التثمين الشعبي بحدود نغريد لامواري كفا كذا
حسين نصار كتاب: الشعر الشعبي تعريفي، ومؤسس شعبيات، الأدب الشعبي عند
العرب، ومحمد فهمي عبد اللطيف، «أبو زيد الهلالي» وهكوان من الفن الشعبي
الذي تضمن دراسة جديدة عن أسماه بالأحبار القديمة وهي الأعمى من يردده
جمع عشق الفنانين بمسرح طو أسدع النور في الطرقات وحنان نعيمه
النهار السوا وطلاء بالزوال كذلك كتب سعد المادام في سنة ١٩٥٠، بصوت
المعبر دلال المصورة التي أكد فيها أنه كتب لمعنى في غريبتها بدت بت أهمية
تراثنا وتاريخنا في نسبي موحى العروا كرام سنه ١٩٥٠ قد تلتحق فيه فوجدت
تعلق إلى نوع من التوثيق غير تاريخ المصوحات والفنون والتراث والإبداع ذلك هو
تاريخ الحركات الفكرية والإبداع التي كما تبدو في تراثنا اللغوي

ولم يقتصر الإحياء الصهيوني في العالم العربي على جوانب السامية
والاجتماعية والسياسية بل امتد بعدد ساهم في فتح عن القصور الإسرائيلية التي
يد في عام ١٩٥٨ وما زال مستمرا حتى الآن وقد ناهى كل من أحمد مرموز
وفريق حربي هذه القضية الحميرة بالبرقية والسجل في كتابهم الصهيونية
والإسرائيلية الذي يتضمن فكرة الاستعداد اليهودية التي هدفت إلى القضاء
الإسرائيلي في المنطقة العربية حتى يصفو شريعته وشعبه عن وجودهم
فيهم ويهبط نكبات بالبرقية التي يصفو بالعلم والتحرير، الدراسة بكل
هذه محاولات صبيحة، إذ إنه لا يوجد ما يصفى باليهودية الإسرائيلية كما يدعى
مركز الدراسات الصهيونية التابع للجمعية الصهيونية في القدس: بدليل أنه لم يترك
هناك قبل عام ١٩٤٨ شعب ساهم في الإحياء الإسرائيلي، فالإسرائيليون يسمون إلى
كويبات مختلفه وثقافات متعددة وإسرائيل مساهمة في التقدم الحضاري ودين
هالربطه الوحيد بين هذه الثقافات في الديانة اليهودية

وكان كافي اليهود التي يسمون إلى إسرائيل وليس إلى اليهودية حمد صبح من
مسروري بحسن كل ادعائاتهم بأنهم صوكولاً قومياً خائب بداته رحابهم أنهم
يبحثو في جعل الأرثوذكس الإسرائيلي حيا الأوثان القديمة التي يسمون إليها في

الدراسات المتكثرة. أما إذا لم يصبح المدون منهم ويدرسوه دراسة علمية
عامة شاملة فدراسة غيرهم، وسيتأخر وقت يملكون فيه غنى ما لا يحصى كما
يجب على المدون جميعاً أن يدركوا أن الذين يدعون إلى دراسة التكنولوجيا والعلوم
الشمسية علمياً ووطنياً وديونياً ليسوا دعاة حركة أو هم بل رؤساءهم توصلوا إلى
العرب في خلال دراسة اللهجات العربية في كنف العرب وابتداه عربية وكتاب
التقنية التي لا يزال العرب يحفظون طويلاً حتى الآن ومن هنا كانت ضرورة إنشاء
فريق علمي حديث يجمع بين التكنولوجيا والعربية ودراسة التقنيات السبع العربية على أن
يزود بكتابة 15 سنة وجاهد حثيثاً للجمع والتعميد والتنوير فقد انشأت الجمعية
هو مجرد الدراسة التكنولوجية التقليدية إلى مجال التحديث الحاصلاً إلى الذي يجب
على الأمة العربية أن تبنيها فيها وأن توضح للعالم جمعاً أن يمدن في دولة بلا
تاريخ ومن ثم في دولة بلا حركة.

★ ★ ★

الصوب التصنيقية

لا نست من الفن الإنساني بد تعقيب هن ان يربط بصغير نهما؟ همد
 ايتكره لأينى نكي يبنى بعض حركاته وعن مسها حاحمه الى جماعة هن
 بدأت حجتاً صنع لإحصاء البدانى عموداً فى سنا: الحيوانات متنوعة ومختلفة
 باللون الأحمر هن يتصنف قوم هذه الوحوش وفترتها على مختلفه الأعمار و
 بهجود منها كمب اسمعده الأصداك يشكالكها لختلفه لإيقانه أنها يجب تحظ
 وبخلفه عن خبائه

نكى نحن الدار من يؤمرون به الإنسان سمير عصفوره لاوسى أحب هن
 نباته بجميه يدين به نفس أغلب رموه هن ماكنى منسوب الوسوس الهند وبنين
 هن مدخل الكهوف لحياته هن الوحوش أو الأرواح السرج لا ولديك هالهمد يبر
 الدافع اوكسيد هن لا يحوى من تن روى و هجود لقاويد لتحريك القوة هن
 نجد ايضاً هن صنع بعصر والتبادج البنية ذك القيمة الصيه كالحظه

وبالرغم من هن مخصص عضو قار أصعاب هن لأيجاد قد مبحر هن
 لتسير منه الدانجى لتسليط طيبة تهيوانام نم يصيرونها بالسهم ومن الواضح
 ١. هذه الثنائى سميت بطريقه بسيطه وسريعه بهذا لفرجه ياندر وبيت بضمد
 ٢. يتكهن الضيف على قبه ممد لا على الحيوانات ممرسة الحميميه لنى سيقوم
 بالتصنيف بعد ذلك او ملهم جثمهوم الحديث كانوا يعومور بنوع يدانى هن
 سارمب على الضيف ويتصح هن العنابى التطبيعى فى الأسماء نى وصيت إلهم
 من الحصر الحجري مثل الأراضى المصاير والمتموجات البسيطة وهورس ويط
 ولقد هن المتكلم وتعهد وساور و حرمه لثابت وأفرس كذلك بهن ان اللوحات الكى
 رسمها يمان بعضى الحجري ذات لجر به حد ومن يعين دون ظن او تجسيم ويع

تلك فاعصرة على الصفة انجبالية فحبيب بن كاسا تلتضمي حبر ب سحره
بطبيعة

وكانت فنون المصنوع والنحت والحجارة والحرفه اثر برع فيها بحروب
المعماريه فبوت بطبقية في التلذذ الاوى ما سيق على الفن بصور يمكن ان
يمتدح هو الفن الاسطى في المختارات لتعاقبه حتى ظهور مذهب الفن الحديث
مثل التجريبيه والتكبييه والتبرياليه وتبرضا من مذهب الفن انصرفت بعدد من
الواقع بعض من ما كانت ضروريه ان يصمم مذهبا للفنون الطبيعية على
القول الفن يمتدحها الصالح او الحرفي لإصافه بمات الجمال الفن في ساجه
او مذهب هذ يطبق مثلا على الادب والاثاث بالسوحات التي ومنك اسل
من مذهب الدونه لمصرية القديمة فمذ بيت الا ب المصنوع من الفهار
و المرمية ب مرميه درجه عاليه من نطقه وكانت رجن ثقافت والاسره على
شكل جل الحيوانات واماز الاثاث بالجمع ببر حقيقي وظهيره ورقه صنعه وجمال
رحرفه وكانت كصديق تسع من الحشيش برين بالبحر او الابنوس في احجام
راسكالي مختلفه لودى وظهيره الصواني بفضا حلا بطن والمهند والنحوي والاسلحه
وادوات الرميه وكانت ائله الكوبد برير بصمات النصب والامورس والمناج وسجد
بالجند الامنص وقد بمت صنعه بخلار موجه عابيه من الذهب في حريق العنق
والسحرير ما السبرج ففند ومنك الكائن في مستوى الحرفي بسمخدم اللون
اليدوي وكانت لمصنوع بوسا تملر على حد ر القصير او نظري حداتها

ويطرد الفنون التطبيقيه كما حد في صنعه الفن الترميه لمعماريه
باجال اللاروب وايغير. أم مجموعة توب عيخ موز فتمثل قبه الفن الترميه
التي يلقبها الحصاره بصريه بعد صنع الاثاث من مذهب الار برين بالنحت
و كصلي يرفاق الذهب والبرق بضمه مذهب بالنصب بملهم بالفسان
والاحجار الملونه وقام على جل أسد ومسابيه على هيئة مسابيه باب جند
مدلاه ومعد الظهر يمثل صور الهند ووجهه مرميه بتمنع الحاج للون الفن
رقت مصانع الفن تعلت في مكاس السيدان ١٩١٤ في المطر وملا على الفن
و مسابك التمر في حرفه

أما النوع التطبيقي في المعدن السوبرى والاكرلى فقد برعت على صناعه الأثا، والأولى والآلات والمادى خاصة بحسن الإختيار الذى به منه وحرد بطرق متعددة مثل لىوالى بحسبية، لمصفاة، دالفا، أما الذهب فكان الصناعة المفضلة لدرجة بهم يسمو به الأكرلى بصوات يمكن عسل بجمع بين دقة النسب و حرفة البعد و بعمق الاستدرة

كذلك صعد الأكرل الوسيطية من الحشيب المصنوع بوجداد عندمية م المعدن و الأكرود والكروم ذهبى وهشكال حيوانىث نصبه دواى إلىمدية

ويبدو أن الأكرلى والكف، بول والها بول والتمرس قد ساره على نهج الكسوفية و الأكرلى في النوع التطبيقية لأما بعد ضمن نزع في صناعة الآلات والأولى و بعدون مصره من حيث تصميم أو التجهيز والمعدن البرودر في صنعه المعدن الصغيرة ومخمس كنفى الآلات لى ثلعت بقعة في لى الأكرلى أما الأكرلى فلم يثبو بهم الدرجة من الجرعه واقتصر الص التطبيقى منهم على الأكرلى الهاربه التى تستخدم في حقف وحرف الكيت بكنه نهووب، يشد في الأكرلى براى قبل 'نيل' ريم ينفق لى أسعدن الذهب ولان المعدن الهليلى كى الصا يـ . معدن في جى دونه ومنسبه ويرفعه لم 'المرى' لكن هذه الصناعة بدورت بقضا في المعدن الهليلى وإلى كان هالك سادلا. سعى مظهره بمصاغة لأجر الكريمة

أما لأكرولى الذهب جاء إلى إيطاليا من آسيا الصغرى واستطاعوا جعلها بقر غربى باستعمال البرودر الذى صنعوه فيه نوعه حقف. مثل أنجد بعد حرقها وبرايت رمراى معدور عليها منظر على الأساطير على بقط لىجات الأفريقية، سيرة التى ترك طابعها على رخايف الحجر يصفاة خاصة أما الرومان فكان همتهم الرائد لى الأفرة و كعب و مصصير منب في حد بدها. لى التنبى الرومانى

وهى الكسوف والها بول الأكرلى المصنفة بخاصة في مجال نجر في الأحجار الكريمة و بعدن وصنعه بسجود بقرية والخمرى الربيع و صاماني وكذا بعمال البريز يصفاة خاصة تستخدم في ظهور الذهبية

«طباقي جميعية كذلك أقدّر العاصمين صناعة نصاب وحاسة الشراء بمعديه
و ختكا راد لصنوعه من برجاج ميموه نديا وكالت نهم انجاراد ياضا لافاد جيبه
في مساعه الفخار نعلني

ويم ترتيب الصور التظهيه في المصدر الموصلي من لمدان القوطي اقتحد
عن نقلت المبادج الموصلي إليه من الفن البيروني وكذلك لم يخرج رساجه م
نطاق صناعه نعلب والصناديق التي تحفظ فيها نعلبات لنفسه وكند كرسى
الكنائس والعصور واستمر عدم الأذهار في عصر النهضة لأبهار الأندلس
باصصوره نعلت والمارة وعملاهم بأن الفن التظهيه هو حرفه لا نهن والمعن
الكبير ويذكر القوي بأن هن الأجهه استمد من ظهور مذهب الفن الحديث في
أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مما سيج نعه انضمام العديد من
الفناني إلى التطبيق في نعلن مع نسله مضمنا من الأح

فقد سطر هن الانضمام كرسى من الفن والصناعة على هن مرسه ومعد
أرائل نعلن العشرين يد نجلون انما كريد الإنساج المسمي بالذوق الفن
وحامه بعد ن ظهرت صناعات جندة مثل صناعة الألبام المارة و سيارا
و، ناني المارة ونعلن نك مرس الأوات والآلات والصنع التي نحتاج إلى نسات من
الجهيز من نمل عليها ننان وحتي نضيف إلى النحات الهويه نجان عريضة
نعلن والموى النخل وهي النعلن من نكل هنك حو جرمثا نوره بين الصانع الحرفي
والننان نيدج ذلك ن الصانع نمل نكل نامل مع نكامه نهد نعلن نسله
أو امداد نعلنا نعلنا نسله نجلوه وقد سجل تاريخ الفن التطبيقية من حرس
بين الفن والصناعة التي نستمرد من عصر النهضة حت ن طه عمالقه من النحل
من الصصور والمارة رائدات هن مرس بأن صناعه النعلن الغنية والأنا
النسج نعلن أن نعلن بها إلى حرفي نعلن مزارده نكل الوحي والإلهام ونهصره
لا نعلن إلا هن النعلن النعلن الذي لا نعلن نعلن بالخرج م مخراب من إلى
ورقهه نعلن

نكل هنه النعلن مخرت هي نكل القرن العشرين مع ظهور الأساج المسمي
المصغر وسجله الألة على حية الأسف نكل نعلن نعلن الرامدية نعلن
إلى نستخدم كل وسائل نعلن النان إلى نعلن على مملاتهم وكن نمل النسل

في مدرسة هذه الوسائل بدراسة انهم كيف مصاصهم وآلاتهم بعد يحقق عديد
نمذس التطبيقين كاشمين على جميل الصناعة لبروبجها ويكمل هذا الصناعة خاتمة
في اصفاب الحرب العالمية الأولى صنعت أسس حورديوس. في مايا مدرسة
الياهوواور في عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٣٢ ح. انتشر نشاطها بعد ذلك إلى كل أوروبا
وأمریکا وقد برکد الدراسة في هذا مبرکة على أبحاث صناعة عصبية بيع
إنتاج الصناعي والعن البحث عن طريق تصميمات تصميم بمسكلاز الصناعية
ومكانات خاده. نهروحة للمصمم حيث تتحول السيمة الخيالية إلى هيئة إنسانية
والصناعية تدفع المنفعة إلى الزواج والاشترک. ی آتة عندا في العصر اندر آ إلى
مخرج بين الفن والصناعة ذلك الخرج إلى كل عاربه هن عصر النهضة نکه الی
مخرج على صفاق و ع یصل في معظم لأحيان إلى مستوى الإنتاج العائلي مما یحسم
على الفنان الطبيعي من عاده أنه واقع صناعه في صاع منبذعه ومحتله من العالم
نم صناعة الأزياء التي تتکثر في باريس. م توضح لنا إلى ی مدي یسککم
تفاني التخیلیتی في نوعیه الخلیس التي برکدها إلى حال والنساء هن السیو م بین ع
صناعة تخلفه كمصنعه السیارات عیاد. یكسب شخصیه عیاد ورواجها
للمجازک بعض التصمیم التي یتکثره الفنای الطبيعي ویدر مدری بعض
الهاجین ب دور یكأسو بالنسبه لتکلیفیه قیدی في الإنتاج الصناعی بقاصر وفي
الصناعة عهد كوربریهه وخرالت یوید وین في حور الالاتجارات التجریبیه
مطابقة صیحت الخاند الكیور من هیاه مدریه لید من مصمم ملایبر عیاد
على تخلیفهم الممارع الخدی ومهیااته

ویقول بكمز المزمعی ضانصر حرج دوری یل لتصدیز في الصمیمیات من
هذا التری مدق سمیه قواسمه الخاصة بامتیاعه للعداکة وینق النظرل بمنقود
الدو عیك السیوید والخنور الا حیدعی السیو عیو ندمصرطیهه یعرض عی
التصدیز یر یكف شیب قادی یں السیمیه والمعاره هیا اكدر معیون ووجا في
سبولتا هیه لأیها في المصنوع بذلك حکم على النوجه المصمیه یار مدرج إلى
الور وینبع هن الظل أما صمقنی المصنوع فیتكی في المریكو والتوخت
الصحة معروضه في الأماكن العامه فیتكی الآن یو ب هذا الاتحاد فهاند
مبجالی الذي قام بتصویر ممد ایزرا جریس فیکان اند یه عامیون الذي دعی
لخرجه ممد المشرخ القزعی مزمعی وهماك یوچه یكأسو للیونگی

ولا يعمد جورج بوبس بنماذج جاسنبري ليكون هيكل الشجرية قد أدى إلى جديد فهو في مظهر دويبي محدود لأن هذه الشخصيات الشبيهة به يمكن ألا سمعة في سمعة بيجنج البروجادون الذي يمثل الأثر له فيه مشجعو الفن وحدهم أما لا فقد تقرب منه المفكر، ومنهبت الحقةقراطية إلى الفن نقد من الإحساس بالجماء عملاً جماعياً وليس مقصور على ثيمات معينة وبذلك فإن اندماج التشكيل ببحثها هي كمنهبة في عمارة قد استلهمه من عزله كما أن ثوبه نسيجاً قد اعتمد على الشجرية ولكن ذلك لا يعني أنه قد تدوى ورجح إلى الواقع

واسهر المبانير في الدول الاشتراكية الفرصة ومنسكو بالحيط الجديد هربا من العواقب لإيديولوجية التي حالت كتيم إلى نوع من المساعدة الجماعية مماثلة بحد الفن التشكيلي يلائنظ حارس قد نجد إلى التوحات الحائمية الصنعة التي أقامه الفنانون غمكيكيون في نوحات ميكيروس برمنكو وثمانيه بيمبر ووجد في أسبونها حلاً بأكلاً التشكيل التي تعاني عنها أعلام الفن سواء الأجنبي أو الفرنسي هو يرى أن التصوير يحتل على الصنع ينهي الحقة بفرقة في الصرعة التي عرهبها الفن الصحت منذ أواخر القرن الماضي كلف به يرجع عند الظروف من بجهتهير ويبدو برفهم العام ايضا كمنك يستطيع هي التصوير اليحد يسمى إلى فن العمارة من خلال التصوير الحائط بمنتج وهكوت قد متكاملًا يسمير القصر الاجتماعي نتيجة هذه البعمراسة ويهو يادملاب جادير إلى الماء الجاري لا ييسر ولا ثم بمرمن بعد ذلك إمكانات التصوير على جدرانه وبعد يشترك بمسورة الماء والمهدى بجهتي هي بارة بمرمرع البناء في ده ليس هناك عمل منتعش في تقسيم عمر هائلالية بيسر كبر هي دراسة بسماع والتصر هاد في أثير وبسم كل بغيره بيهودون يدك إلى التكاثر في ألب من الناحيتين الصعبة والجمالية ؛ عندما يمكن التي التشكيلي أصبح من التقييم بوطاسه في مجالات العمارة والمساهمة وإنتاج انجاسي التقييم فن التقييم لمصل بمر المر الجميل والمعن التطبيقى بنالاسي من تقديم بسمه

★ ❄ ★

الكوبشيرتو

الكوبشيرتو شكل موسيقي يجلب لآلة موسيقية مصرية تعرف في بغداد مع الأوركسترا بأكمله، دقاً فداً يكون في ثلاث حركات، وبه مبادئ محددة في البناء موسيقي تدور ما يتقاضى عليه كتاج الكوبشيرتو. وفي مبادئ التي ياورها مؤثرات بعميقة للرائد الكلاسيكي كقوة، الشكل الموسيقي وجن موزارت. كل مصطلح الكوبشيرتو يخلو على عفن الأوركسترا في قتي عدة حركات سواء أكان يحدو على آلة مصرية أم لا. وجن دليل على ذلك «كوبشيرتو براندريج» بياخ وأحياناً يحدو للمؤلفين. موسيقيين استخدم مصطلح الكوبشيرتو لأسباب خاصة بهم، ولا تصنع بمفسر كلية معناه فهناك الكوبشيرتو لإثباتي باخ جنو الرقص من به كتب بارتوك مفرد فداً بهبه، ممناً على لفظة الألفي بس مقامين في آلة الهابسيكورد وهناك كوبشيرتو للأوركسترا الذي كتبه بيلا مارتوك واطن عليه جد. لاسم بسبب الوضائف المصروفة بني ثمنها آلات الأوركسترا. كل هي حده

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر انتشر في بعض الكوبشيرتو الكبير، نتي بسند على اللد خل بين الأعنية والأقية من آلات الأوركسترا. وكان هـ هو المرقى الوجه، بهبه وبرز كوبشيرتو الحديث الذي يصنع ظهر هرقه مصدر على آلة نة في مزجهة يافى عمارتي الأوركسترا مجمعة. وفي القرن الحادي عشر أصبح مصطلح الكوبشيرتو الكبير، على «موتيف» الحنية التي تدور على مخرج بارتوك. في القرن السابع عشر والنهس هسر. وذلك هي الرعم من الكوبشيرتو بلوخ بكبير رهم. حبالا كتب عمارت البيانو لمصدر قمتد ولم يكتب لأهنية من الآلات كده كان يحدد من قبل. وكانت حركة الكلاسيكية الحديثة التي ساعد في التشريعات من هـ. بعد قد ديمت منهج الكوبشيرتو الكبير، بتم. المثلث الصمغ باللات الحديثة ولا يتعد عن لإسراف في إثار العواطف. وينتج بعد سكراتعني

وهناك من يقدّر أن ما يقع من الموسيقى الحديثة التي يتعدان بها عن ماضيها، وهذا أو
هذا إلى إحياء بعض تقاليد عصر الباروك التي تعتمد على البناء الموسيقي البر
بالمخيلة المتخيلة والعمد وهي المنطق التي تدرج في حيزها
موسيقى دي ووبرسميل وياح. هذه أمة من العصر تطهرت هذا المفهوم على عصر
موسيقى يمينه

وفي الواقع فإن تشكيل الكونشيريو الكبير يعتمد إلى حد كبير على شكل
«المسرحية»، أي كانت مبادئه هي نفس المبادئ عصر رابن سمعت على إرسال
جبهة موسيقية بالأصوات تكرر بعض الأصوات بعد قليل من صوت آخر وهو معاً
مع استمرار الجملة الأولى مع ملاحقتها الجملة نفسها من صور آخر مختلف
وهكذا وكان عينا، نوع الموسيقى للألفية من الآلات التي سبقت مع الألفية
يعتمد على مدى شعبية هذه الآلات عند الجمهور وينتج الكونشيريو الكبير
بصفة عامة هي ثلاث حركات أو أكثر وقد أرسى تقاليد كل من فانس وياح لدى
له سببه من الكونشيريو الكبير تحت عنوان «البرجر»؛ وفيه استخدماً جديداً
ومختلفة للألفية لتفكره من الآلات في كل كونشيريو على حدة و تعجب من التوزيع
الكبير يعطي الذي سمعت منه هذه الأعمال هو هي للمسرح بالصوت والسموعة
والإتلاق ذلك أن الحركة الدائرية بالأجزاء المتصلة تصبح بمساعدة القوة الحدية
المتصلة كما لو كانت كل آلة تقوم بمهمة على حدة

وفي القرن الثامن عشر عجز الموسيقيون صعبة الكونشيريو الكبير
تكميلهم بحيث الذي سمعت على هذه العصور في موحية لا يمكن ذلك ومع
ذلك جاز الكونشيريو الحديث بعدد عيسى الكونشيريو الكبير دليل أن
الكونشيريو الكبير عاد إلى مسرح مرة أخرى في القرن الثامن عشر من
الكونشيريو الكبير «المعروف لأيريت» و«وذلك في الكونشيريو» صفة عامة
من الأشكال الموسيقية التي حافظت على كيانها الأصلي إلى حد كبير ورغم كل
التغيرات التي طرأت في مجاله من حل لغيره حتى يجرى روح العصر، بمتعة
التي مر بها وأنجب فيها أصالته وقدرته على الاستمرار والتجديد

والكونشيريو بصمة عامة يعطى على حد الرغى الموسيقية بالكتابة لآلة
وحدة، وعلى الرغم من أنه ينحصر على نوعا موسيقيا، لا يجرى كل أشكال هذه

آلة وطبيعتها الخاصة فيه يصبح في نصيبه أيضا كل الآلات فسكونية في الأوركستر السيمفوني والتي تصاحب الآلة برديعية هذا تكبر يضاف به الحازف، مصدر الذي يقوم بدور البطونة بالنسبة لباقي أعضاء الأوركستر، هناك استعاضة إلى كونشيرتو بليونو مثلا، نتيجة أن استوب الحازف على ألهانو يمكن أن يختلف موضعا ما عن أخرى بالموسيقى كما كتبت بالمثل ذلك من درجة إبداع الحرك تختلف من شخص لا آخر لأن الموسيقى تصب دوراً كبيراً في هذا، انحناء بدرجة ب تعزفها بمفردها، الذين هم من حركات كبيرة وهو الكمان وحارو عجايب أكبر عدد يمكن من التذوق في أي دور في عدهم هو صاحب اليد الوحيطة راد كات مرية الحرف، بغيره تؤثر في الحسنة الهائلة التي يمكن بها الكونسيرتو إلى أصابع المصنفين مثل هذه سرعة فنهم لتراف حريف بالدرجة موسيقية في عمال الكونسيرتو العظيمة مثلما نجد في كونشيرتات ألياندو بيلشوفين وفرانز شال من الحازف، مصدر و الأوركستر يتوهم بدور يفرد عن السمفوني والمعال، شحور الأوركستر لا يقتصر على الصاحبة من بعدهم إلى مشاركة أعضائه والنق على المستوى بحيث يكون أبناء الموسيقى التي يوبها، مازة، فنهم ويدفع بها حفوات إلى الأمام

وقد كتبت كونشيرتات لكل الآلات موسيقية برونقة منوعة مجموعة معينة كالألات كمان، الكونسيرتو الكبير، آلة و حدة كما في الكونسيرتو الجديد والكونشيرتو من الأوركستال الموسيقية التي حكي منوعة كبيرة وحدانية سديدة بالنسبة برون هالاد، تعرف الذين يعتبرون سابقاً برون عة تعرف بمفرد بصحة خاصة وإذا كان الكونسيرتو لتقليدي يتقسم إلى ثلاث حركات، فمن حقني هم أن هذا التسميم مفروض على كل المؤلفين وخاصة أن هذه الحركات سلات برون في معظم الأحيان مصممة عن بعضها بعضا، فهناك من يرفق من يكتب الكونسيرتو كمان أو كان من حركة واحدة فقط، وهناك من يجمع حركات من يدور فاصلي مثلما فعل بيلشوفين في كونسيرتو ألياندو من صانع بركبير

وعندما يبدأ الأوركستر يعرف ما يسمى بالمقدمة الصغيرة التي تشارك فيها كل الآلات وأحياناً يشارك الحازف، فنهم في مثل هذه المقدمة الجماعية من دور بظرفه طبيعتها عندما تهيأ آلات الأوركسترا وتصبح في مجال يهودي برون

نكر. هناك فرق شاسع بين الفرائض التي تنتج لمجرد احترام خصائصها والاشكال الأخرى التي تنتج لأغراض مختلفة مثل المرض، سي يلعب بها لأطباء والدائن التي تدور بها الخنازير والفرائض التي تتصرف بالربول وبماكي الإنسان في حركاته لأنها صممت قصد لتسهيل واتمام حركاته مكررة لا علاقة بها بالقوانين الفيزيائية، هذا عدا أن الفرض هو مجموع خواصه المختلفة بهدف خلية تأثيره دورية في نفس المصراع، وتبين أن مركبها لابد أن يعش مع طبيعة الدور الذي ستقوم به على المخرج من حيث تعرج والحركة والإيقاع والتكوين وقد يمتد إلى البعض من السبب في انتشار المصراع الجرمي بينما يوجد مفهوم آخر يسمى بـ "ميكانيكا القيد" يهتم بالأنوار بطريقة أكثر كفاءة وإقناعاً في 9 مرد على أنها: "مخرج الفرائض يمثلها مكثبات فيزيائية وهي: وضوح مساحة المصراع العائلي، فهو يمكن الخروج أن يمتد في حجم المروسة سواء من ناحية الانحناء أو من ناحية الانحناء للتمويه للعرض، أي أن يتحكم في جزء مختلفة من جسم المروسة لتأكيده على معنى، مما يسهل التحكم بالتحرك. في خلاص إيزنهايم، فينتج في الفيزياء لاسمى بين مخرج الفرائض والمخرج العائلي، بـ المروسة من الأول مستطلاً طبعاً بواسطة الدور الذي تلعبه في حركته كخبرة بين الدور في المخرج، مما يدل على طبيعة المروسة من مخرجها، ومثلها وحججه مهمل، حاول التمييز في خلية كامة ير إلى مستوى يقتله من مخرج إلى حركته، مماثلة للتعبئة والمعبئة، لكن المروسة ليست سوى محسب، هكذا يتركز إلى تحركه من مخرج إلى مخرج.

وهذا رأي، بلانج رد عام 1870 في كتاب الدارس الفيزيائي بارل فانس، تاريخ المارويين، والذي يقول فيه: "المصراع العائلي كان من مخرج إلى في المراسم في المخرج التحسين قبل بيلاد، وكان هو من خصائصه لأدب والتسويق، ويرتبط بعلمية فهمها من مخرج في حركته بالبنية، وكان حجم المروسة يختلف طبقاً لحالتها، الجامعة والرومية، فمثلاً الدائن التي كانت تحت الآلة والكهنة والجنود، والآلة، المبرر بالمستخدمة ووسموج، فالفرد، وهو، وثقل حركتها، أما المراسم التي كانت عامة الشعب، لعدم ثقلها، فهي من الحجم واللامع، وبها نسبة وحده، فهي من مخرج في مخرج الآلة، فيساقطة، ولاصباح المصراع، وكذا، الكهنة يتركون، مستخدمين المراسم، المراسم، في تراكم، بين لهم بضو للآلة.

بعد 'المسرح' ويلاحظ أن مسرحياتهم كانت تبيّنة في أفسام لأرض ورجوعه إلى يوعظ والأرضك وغالب ما تشتهر سردية المصالح خصافة التي يحرمون على أنها في نفوس الجمهور. وقد وصف إيليا بعض هذه النصوص على هيئة برديات اكتشفت في حفريات الجيزة و جزيق والإسكندرية التي قامت بها بعثة من جامعة امريكية وكندية ولكن يبدو أن هي المراتب نكر اقدم في مصر في القرن الخامس قبل الميلاد لأن بعض هذه البرديات بدأت في نصوص قديمة مسرحيات انشئت وتم يعرف ههه شيء. وقد اشتر في الوجه البحري بعد القرن الخامس قبل الميلاد حيال الظل و خاصة في منطقة اترقوير. كل القديس المتجولين يسمون متابعيهم عند حلول الظلام ذراة سارة يمساه مقصورة على قائلين لم يقوموا بمسرحهم المرائين وأحداث الأصوات الأربعة وراءه بمثابة بعيد. يتكسر ظل المرائين على السمرة وكانت هذه المرائين تحتل عن المرائين الأخرى في حيث إنها مصنوعة من الورق القوي وذات حمدين فقط. إلى أنها مسطحة وتنبس مجسده بتيت يبدو مثل في السوييت الذي مسرفه الآن وقد عزم بعض بنوك والأمر بعدد من مدرجه بهم جزاء العطف بعض المرائين لكي يقومو بعرضه صافية في قصرهم قد تم المائدة من الفن بعث أشبه أشبه كيب في الإسكندرية ويقال في انطوني قد عجب بعد الفن عند مجيئه إلى مصر وكان بعض بعض إلى اليه مع كليونانوه في معاهده بعض هذه العروض وخاصة تلك التي تكرر حول الأناسير مصريه لمدية وماركف السرية التي حاصده كل من نجس المال ورمسهم 'تأسي و متبند إنكتر الأكبر ككية من. حرمه بهم

وانتجتها من مسرح المراقب في أوروبا العصور الوسطى ثم يكر مرقى صوره مكرم مسرح المرائين ضد قدسها مسرحي. فكانت تصادق تجو لنو يحلون عرتمهم عر أكتافهم ويسيرون بها في مواضع وعند جاديين والمناصم حيث يمساه النصية في بخره يصيبي هس. بعدهم ويميجون عروهم وكب بنو حول ملحم والبطولات النفسية وهذه تبت الكتيبة عد الممر يعصبت به ملحم في قتيها لكي تقدم بلجهي موريه لندية أبا جوده غر المصفا 'ندية وبع يكر مطلقا 'ماريونيت' من نعيمير لاسم العدم مريم أو ماري لأن مطلقا مسرحيات كانت بنو حول ميلاد السيد المسيح وتطورت هذه مسرحيات فيها

وقد انتقل حيال الظل إلى أوروبا في القرن الثامن عشر عبر طريق الشرق الأوسط ثم أصبح هذا حاسبا بالأمم التي يعظمون بها في عصر النهضة وفي أواخر القرنين بديهي، الخلف هذا بخلق الفنانين المصورين والصور بحركة بعد ذلك الصور المتحركة، يمكن سبب تقليد حيال الظل في حية المصور والحركة في فضاء حيال الظل أو برعوا في تصوير العرائس في حية التبعد والتقريب وتعليل، الوضوح بكرة والإسراع بالحركة أو ببطءها وهو مضمون الكيفية التي أنتجت من حيثها فليدعم، وقد شهد القرن التاسع من هذا الألفين التجاري المسمى من الموشن كتركة مؤثرة إلى الآن في عهد هوليوود أوروبا طرق التدريس المتخفية في كادر من عاصمه إلى حركي لتقديم عروضها وأصبحت في

باريس بسويدهولاند منظمة لإنتاج العرائس جود كيار الالباء في المكتبة لمسرح العرائس وقد عمل على تسجيل هذه الانواع الممثل العريس مورييس مساند ولقد مساند عليه في العرائس على هذه الانواع الممثل العريس مورييس مساند ولقد سول الانتقال من مكن الى امر نعت الأجهزة والجرفين والبلاصين وذلكة ذلكايفيه لاني المرونة لاكتاف شيك إذا فتمت بتكلمه الممثل الانسان هد بالإضافة إلى الإمكانية التقنية الأخرى التي لا يمكن بحكم عليه لمسرح البشري ومن يغيب انهي حصر المساد على إبرازها في معظم تصويص مسرح العرائس انحصرت على التبحرية والتقليد ما يقدم على مسرح البشري الصمغ ، وكان هد 'نقد دافع بمصر بدعمن و كما جين الكبار إلى الاستعانة به بعدم على مسرح العرائس والكتابة نه كج فعل ملكرينك في 'يدي في مسرحياته الذهبية والفضية وكما فعل مورييس يوشور في فرنسا عتف هدم مسرحياته ذات التسعة الاحصائية والاعادية وكما فعل جوردي كرينج في إنجلترا في مسرحياته ذات التسعة العشرية والشاعرية

وهي عام ١٨٨٩ انشئ نادي الدروس للعرائس وهنم مجموعة من محترفين ومخرجين والممثلين التشكيليين الذين يجدوا إمكانات مساهمة للتشكيل في العرائس وكان مساند في مساهمة موهوبين برئائده يدرن وعضوية اتقو موهبي عن مسرح يتي بانس وزمسار. يشتر على مسرح فهد وزهم موهوبين عن مسرح مدح مورييس سارج عن مسرح ميوريلك ، جوستاف بوجار عن مسرح سافافي وقام اعتماد السوي يجر لـ 'مسند سامه عن هد المثل ويوجد انه يجر الاستدع في التمثل المسمى وعامة المثل الممثل في التمركة امهمهم هم بحسد القدر التسمية 'كافيه وأهلهم ورائدائهم نفس على حدهج والمخلص مني ووجدو أيضا ن مسرح نرائس حيرو معلم نطق وتنمية قدراته وبرية :وقه حتى يشب على حبه الفن عامه و مسرح خاصة ومن خلال السرحيد التي تقدم له يمكن تعلم الكثير لأنه تعلم من خلال التقنية ويهد تن قهر حجرة الدراسة وجماليات مسرح مورييس ورائداه وحدهج يمد حيدء الدعاية 'جاذبيه الكامة هي الكروية و مملوطة بدعاية عن الممجات 'مختلفة ورعة تصد الفن التسميات مع يشتر في العرائس مساند يدر إلى حد الأمام عن طريق اعلام الكروب التي يتي عليها

المعمار المسرحي

يمسح المعمار المسرحي على بدء المسرح ككل أي عن مصه التي تقوم الممثلون بأداء أدوارهم عوضها وعبر القاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين متابعيه العرض المسرحي. وهم التاريخ المسرحي المائس كانت هناك أيضا علاقة حديثة بين اسود الأداء وبنوعية الجمهور الذي يشاهده وهي علاقة يؤثر في شكل ظل من مصه والقاعة بطريقة أو بأخرى.

ويعتقد معظم الدارسين « الإغريق كانوا أول من وضع تعاليد معمار المسرح في الحضارة الغربية على أساس أن العروض المسرحية التي ابتكرها اليونانيون إنما هي التي كانت تقدم في «معبد» المقام كجزء من الطقوس الدينية ولذلك لم تكن لها مكانة مميزة مخصصة لها. أما المسرح الإمبراطوري فقد استخدم خطوقه المعمارية من قاعة العرض الدائرية أو ما يسمى «مملكة الأوركسترا» بالإضافة إلى منحدر درجات المصعد في مركز القاعة. وهذا البناء منيع ومعبد وكان يشاهدون يجلسون ويقعون حول هذا حركه وغالب ما كان البناء يقام على منحدر من مسعدات تتألف من مسرح «هيكلية» الذي يقع على الأكرابوليس هي تلك السمات التي السائدة قبل الميلاد مع وضع أو بناء خشبية فوق المنحدر بالإضافة إلى مصعد بجوار المنحدر وسرعان ما قسم كوخ محفوظ أو «الشيز» ولكن يعتبر لتعكس ملامحتهم.

وبالتسريع تركيز حداثه المسرحية أهم هذا الكوخ وقسمت بأربعة أركانين هيكلية الأصلية وفي أسماء عدد المائمين قبل الهلالية صنعت بمصعد من الحجر ومصيحت مصعد نمثيل شبه «درية» ركيز جبهة بعض الشيم و هيب الكوخ بناء حسييا من دورين مع نحتون هضام جدارها من حصى وبها ثلاثة أبواب للمخارج عملية الخروج والدخول وبين الكوخ ومصعد المصعد يوجد على كلا الجانبين ممر

بمعبر بواكب وكانت المصنع لثلاثة طيلا امام الكونج بمعية نكار الرئيسي لوقوع حفلة مسرحة ومسرعا ما اصبحت ابجحة جديده كما استخدمت اسفل برصومه حديدية وبعض الومسات الميكانيكية لزيادة الترميم وفي نفس النظام الذي تم تطبيقه على المباني المسرحة في العهد الهيليني سواء في اليونان أو في اسبانيا كان وجهه بنسبة حسم معددة ومشيبة كثر لترجيه انها غيرت كمالا معنقلا بداته بسبب هو الاضداد الذي اشتهرت به في هو جهة يستند الحافض للمصنع

ومن زدهار المسرح الروماني ردت الزخارف وصبغت بنسبة مكونه من عدد طوابق وهي حصانتي جوفت بج عاصي ٦ ٥ قبل الميلاد ولم يرتبط موقع المسرح الرئيسية بالسلا كما كان عند المصريين بل بنسب حديدية أراد تعبيرها عن الأناقة التي تلك اصبحت القاعدة بقبه ودرجة تعاضد في حج الشخص ارتفاع المنصة عن منبته عن الإغريق وفي بعض الأحيان صعدت تمثيلها بمعبر كدراك تحوالت إلى وحدة شعطفه و صبح ممر سبيل بواكب طريقا مضمنا وفي منتصف القرن الأول قبل الميلاد اكتسب بعمار مسرحي الروماني شكله تتميز كذا هو المسرح شاربيولس في روما ومسرح بومبي هناك نال إعجاب التي ردت في كليات فيسروثيرير وبمبي وقد برسل الرمار التي حلتقدهم لناظر متحركة والآلات بمعدده يمكن بناء مسرح وقد نصل في البناء بتدريجها في ضجور المسرح في و الأهر بوما في الطرز الرونيه

وفي القرن الخامس الميلادي شهدت مسرحيات الكمية الجديدة معصات حسبية موفقه مثل كل نمسه منها مكاناً فقد لاحظت جميع ههناك نمسه بحة ومنسبه الحميم ومنسبه الديك التي تمع بين مصممين يكن لكل نمسه حين مستغل عن الاقتصاد الأخرى يكن يحدث التريبيس كل يستغل من نمسه لأحرر وكانت هذه المسرحية الدينية تقدم في الهواء المنق وتستخدم جيد ان التي نفع طيه الكنيسة هو هذا لأحد ت بمرحبة في حاس بينه الكتيبة نمسا كخلفية معمارية للأحداث وتطورت هذه معصات لبعائية إلى بحة ر حرة بالوحاذا في حين استظم مسرحيون فوق مقاعد حسبية المصطف بعد سببه مثل الذي يراه في جيات السابق وكانت لهم حرية الاقتنا مع تعتمد تتعدده وتم تكن هناك

مجاوبه بريدك، منحه لمتشئ وهامة التندرة . وكان كبار المسرح بحث ليدخل كل ميدان الذي مع فيه الكمية او لكان الذي تنقد فيه الموق . وقد يعتبر كان الخصائص 'سبقتة' لوضع قول عرجات مسرحية . وهذا كل العرض المسرحي كله اليه يميز كل او حقا . عام يستمتع به الجميع

وظلت انصامي الدينية مهيمنة على المسرح حتى عام ٩٠ على وجه التحديد عندما تم تقديم عرض لاجد الأعمال الكلاسيكية التي أعيد اكتشافها وذلك في قاعة مملوكة على قنجر . وقد ابد المسرح الحديث شكله ،بعد المهر في خلال اسبوعين، للبدء الثالث . وهذا اكتشافه لغيرفديوس في عام ١٩٩٠ ارضه سينسبار جريكو في داسانه انه قام بطيني التمدح المسرحية الإغريقية والرومانية . لنى استمر بها فيروفيوس حتى قامة اوز المسرح حديثا بعضي الكلمة . كان هجرة عن مبنية ختبية بسيطة ناد . مسقط جانى وذرة في حوالى يردم ومجرب فوق أرضية المسرح . و مامها وعلى جفويها معروف متراصة من بقاعد الى يوضع على مربع داخل قاعة او في داخل قاعة مملوكة بهت خصيصا بناء على أوامر امير فلم كل نكل امير تعريفيا معمرج خاص به

وفي عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ في اندريا بالاديو وفينسرو سكافدري اوز مسرح كامل في مدينة فينسر الإيطالية لكن يومه أبناء التطبيقه والثقفة والتقدمه . وكنت جاعه المسرح مبنية على طينة نصف دائره ومسح ٣ من جمهور النظاره كما يحوز على مكان بالاذن كسبر الذي يراجه مبنية مبنية . بنائها طيعها . وكان الحرائك الخلفي نمنصة على محمد بغير 'نكلاسيكي' ربه خمس طبناء نيلسول وبعمرج . وقوى كل جعه او باب موسى . وعبر الأقوى السلالة الوسيطى مناظر سوارج دائمة حيث يشاهد صعوف من يصور على الصقيل . وهي تصور مبنية فعلا وليس مبنية . ويميز بالأيهام بالتمج واليهام . الثالث بالملوك مبالغ فيه . وهذا سمي المسرح باسم 'التيكرو الأوبهبي'.

وبمرور الزمن تم يعد المسرح مخصصاً عن هذه مبنية . ويدخل كات تصديقاته 'تجارية' بهدف إلى جنوة عدد أكبر من الجمهور . هذا لأوتر لدى كتاب فنون مبنية بعرفه حوالى تمام ٦٠ لقب دي' خطيرا' هي بنا المسرح الحالية بمبنية مبنية . تقدم صيغته المناظر و ليدكور ب مسرحية مبنية

للمحزبات، والتعديلات، وكان التحدود الجديد للمحمار مسرحي قد يمثل في «تيدجرو شاريفريه الذي يسي في حديقة باترما هانس ٦ ٩ ٦٧٢٠ تحت إشراف جايوقاسي وانيسيتا نوبس ويهنيي على قداعة صعد» بأثرية تتنوع بجههور يصل تعدادها إلى ٧٥ و بدأ مسرح سنكله الخارجي مربع واستعاض الأيونى يقوم، تصدر صرخ من ساحل الثلاثة التعديله، وريدك الشصه بالمسرح الخلفى الذي جديد باججه صغيرة ومناطق خلفية. ومن ثم فقد اتسمت مساحة التي يتم عليها التجميل واصبحت التحدود المصعد الذي يفتح في بناء المسرح التمديد حيث تمع الأعداد لعدم حية وسط المحكورات ونهر حاشيا

وهي إنجلترا انتشرت مسرح نعامه حتى اليوم أطلق وكان مسرح «بهرناج» الذي يسي عام ١٧٦٤ أول مسرح حر هذا النوع ثم تبعه مسرح «كيريير» ومسرح «موران» كما كان هناك ما يسمى بالمسرح الخاصة للعداء والتي يهت عن التمدد بصبه سوداء على هيئة الريح الأصفر د حر الألفية كما كانت بديتها ١٠م على شكل دائري ثم تمتص الإصلاح والتزويد كما بعد في مسرح «جلوب» وذلك بالإطافه إلى برج صعيد فوق الحائط المعدى اما حصة المسرح فقد جرد على شكل منصة مرفوعة فوق الحفرة المخصصة للفرجين لوفتين وبعد تغطيه جزء من المنصة بسمك جاري مع فوق عمودير ويمكن غلقه بالملائك وفي بحانك يخلص ظهر جابر ثم تلاته خيمه بعد وفوقها يهت شرفان سمححت في بناء المسير اما أعلى الهانرو فقد خصص نعامه لتضيق ولأرخص المراكز وعلى كلا جانبيه ملايق، أو تلاته للمترجي الحائمين على ما يسهه يذب حد

اما بمسرح الخاصة مثل جازك فرانيزره و دوات هرارير و تكون بيت في الدروى من همد عطيت بأصف سميت إمداره مدعية وعلى المهنى المصاوى إهجو جزير (٥٧٢ ١٦٥٢) قد اكتسب شهرته من تصميمه المسرحية الرقص والعداء والتشعر لى كدوت حصيدا نعية تقوم كها معمر أيضا معسروكاته معازيه المندجه وقد أثرت در نحاته لإيطاليه عن تصميمه مسرح من الداخل وخاصة فيها يميز بالصبية اما الشكل البارحو للمسرح فكان من رده اهتمام وفى حوالى عام ٦٥ تطور المسرح الإيطالى من كونه مكانا مخصصا لفعلة رجال البلاط وأبناء الطبيعة الأرستقراطية إلى موسمية تنبة عامة مسموحة بجمهور

العادي. وقد سبب في عام ١٦٧٧، قول د ر عامة بالوبر من الهندية وهي أوبر
 مسنن كاسيانو التي جوت على ثلاثة مديجاب مقسمة بدورها إلى ثلاثة أجنحة أو
 "قسام" وفي خريف تطور المسرح فبدأ رعاة السلاط الملكي الملكي ريشيليه بذلك
 بوضع المراج عثرو من رعاة مسرح ههمل دورين بعبور الذي يبي في عام ١٥٧٤
 وبعد عام ١٦٦٢ حتى مهنسج بهاليه رويل "مسرح الملكي" هذه التكنه الأثيرة
 وكانت ديكرات هم بمسرح الصرسية متحركة إلا أنه مانرت بالأسلوب الإيطالي
 الذي شكل هلامهم الأساسية وهر استوعب المسرح البارسية بار الأوبر في جي
 التوليرو ومسرح "سبال في مشهه الذي يما أمانديس وفهجانديس بين عامي
 ١٦٦٠ و ١٦٧٠ وتنتج حوالي ١٨ مسرح

وهي المصمم لثاني من القرن السابع عشر ويطلقون القرن الثامن عشر مع بدء
 عدم لا يحمي ولا يصدو من مسرح في إيطاليا وقد ظهرت كلب بالسركهر
 و لتأكيد على "سواره الصلله الخالكة وهكذا ربط مسرح "بلاطيا" المسرح العام
 وعاب ما كانت الفلقة على هيئة حدود حسان وقد سيج لهندسون العماريين في
 بناء مختلف دور المسرح والأوبر. ولم يقتصر نشاطهم على بلدهم إيطاليا بل تعد
 شملهم فرنسا و ألمانيا اللتين دعمهم للامتقانة من خبراتهم الرائدة في هذا المجال
 وقد تركب كوكبة لهندسون الإيطاليين النظام في اسره "جالي بيهيبيا" لكن
 إنجازاتهم الحقيقية تمثلت في التصميمات الداخلية و تدهور ش لندرجية أكبر من
 البناء الخارجي بمسرح من هولاء فيرديناندو (١٥٧٢ - ١٧٢٢) الذي صمم دتيانو
 رهايه في مدينة هاندو عام ١٧٢٢ وهرانسيسكو (١٦٥٩ - ٧٢٩) الذي شيد
 "ديانزو هيلسار مونكو" في منجيه هيرونا عام ١٧٢٢ و"لجمانسو" (١٨٧٢ - ١٧٦٩)
 الذي أقام دار أوبرا مانديم في عام ١٧٤٢ و"جوسهبي" (١٦٦١ - ١٧٥٦) الذي شيد
 "وبر بايرويت ٧٤٨ و بطوميو (١٧٢٤ - ١٧٢٤) "ديانزو كوسيونالي" في بولونيا
 ٧٦٢ وكان كوريمو جريثلي تول من عظمى فكره ربط ثقلة هندسة وأسن بطار
 بيسوي و حد كما بعد في مسرحة الذي يده في مدينة بيرلا عام ١٧٨٠

وهي كل من الفسدة وأماند كال بيريسيفي (١٦٢٦ - ١٧٢٧) وأوبره جيوهفي
 الذي مات عام ١٥٥٥ من رواف المصممات لندرجية كذلك عام هرامشيسكو
 سافوريس (١٦٧٧ - ١٨٢٠) بيما أوبر صندل سالغوري" في ميونيخ بين عامي ١٥٤٠

٦٥٧ وكانت تقدم مسارح يدنيا ذات الحركات وهي إنجنتر بيت مسارح جديدة كثيرة بعد عرزه تلك مسارح الناس من مماء في فرنسا وكان معظمها متأثر بأستوب ريجو جريم في تصميماتها المسرحية مما لا يوار الأربعة عشر حفصا أتمه كانت من الحزيم المميزه للمسارح الإنجليزية في ذلك العصر والتي لم توجد في مسارح الأوروبية بمسرح عامه وظل يروو بنسبة يتضاءل في الحجم حتى تساوى مع منصة مسرح لأورلي كما في مسرح بيزري بن الجديده ٧٠٤ ومسرح كوفت جاردن الجديد و٨٠

وفي القرن الثامن عشر كانت الفرق مسرحية في الولايات المتحدة تقدم عروضها بسعة عرفة في الحامد التي لم تكن مخصصة بها حصلا ولم يكن هناك مسرح مركب نفس الكلمة لا على مستوى المقار المسرحي ولا على مستوى الإنتاج المسرحي بل كان كل ما يقدم عبارة عن صورة نسبه مساحة أو تقليد طبع الأصل بما يقدم على المسرح الإنجليزية أما أول دار أمريكية للمسرح فقد بنيت عام ١٧٣٦ في مدينة نيوغرايمون في ولاية كارولينا الجنوبية باسم المسرح ديكسريت لمر فبح على مسرح الإنجليزية

وظلت المسارح الشهيرة في القرن التاسع عشر معاصرة على طر مسارح البلاط الملكي المدمج مع بعض الترميمات المهمة عليه والإضافات الشفوية التي تتناسب مع نوعية المسرح وروح العصر سمح هذا في الأسلوب بنى أبنه طومريرش سكيل في لندن والمسرح الملكي في باريس علف ٨٠ وكان ديززي وكون ميكراديرج في دار اوبر هيينا بجز عامي ٨٦ و ٨٦٩ وشمارن جارييه في ١٨٧١ وباريس ديس عامي ١٨٦٢ و١٨٧١ وجونشرويد ممبرشر دار ١٨٧١ وروفا كليفلاند كادي في دار داوير ممبرويين في نيويورك بير عامي ٨٨ و ٨٨٣ كذلك ظهرت هذه المسارح إضافة قاعات ومسابح خارجية يتناول فنها المسرحيون والمضروب والمضوى في أثناء الانسحة كما أصبح لهم بالتدريج اما على التكنولوجيا المسرحية فبعد نشئت في إدخال وسائل أدوات جديدة نفعهاية من المسرحين وأصبحت الإضاءة في مسرحي متقدمة التي تربط فرياحه مسدودا بالمرحى المسرحي وتم تاد التيكويراد بنكية بن صيغت تتحرك اليها هذا أمدح بعملية تصويرها في صيغ خلف المنبر بسنل كما أن مهندس التيكويراد عرفت بالتأليب بنمب التيكويراد فمطرها كي نشأت في جزر النهر ١٨٨٠

الدراهمي يامسوق تشكيلي وهو ما جعله من بين ماركات في مصنفه المروحية التي
تقاضيها عام ٨٧٩ في مسرح هاريسون سكوير في نيويورك. يتبعه بم يتقيد
بالسبب التقديريه بخصه

وقد تعود القرن التاسع عشر عودة إلى أسلوب الفن المعماري عبري بالأدبي
الذي سجد مسرح «الفيديو لأوليبي» في مدينة فينستر الإيطالية بين عامي ١٥٨ و
٥٨٩ والذي استمر بالمسرح الصام على شكل مصمم بالتردد مدرجاته يصنع
من الأسلوب في مسرح ينشأه فيس في بيهرويت (٨٧٧ - ١٨٢٦) الذي جده
جولفريد معمر ذلك في قاعه وحده ر هذه التصميم يناسبه د ماته الموسمية
بالمطوب على ووليفي

وفي بداية الحرب العشرين كان مسرح الأنجليري جوردون كريج من الرواد
الذين شجعوا حركة إخصاع المسرحي بتطبيقات أخرج والإنتاج بحيث لا
يسود الفسح المعماري بعملية التصميم والتصميم وقد ظلت آراء كريج نظرية إلى
حد كبير إلا أنها لم لا تثار في مكانية الانفلات والبعث عن معمار مسرحي
جديد مهنياً وبالمثل أثرياً دعوتيه بحيث يرى يوم استكشاف جديده مصممة من
المسرح المسرحي كهدنة مسرح الحجر أو مسرح العبد في المسرح الذي لا يريد
مجلسه من قاعة صغيرة، وهناك المسرح الحماصيري الضخم الذي يتكبر بالمسرح
انرومانية العديده التي كانت تصنع بألوان المؤلفه كما تجد في مسرح برين المسرح
الذي أقامه هاسر يوترج في عام ١٩١٩ هناك يصمم مسرح تحببه ومسرح الهواء
الطنبي مثل ذلك لدى مصممه ماكس يهارد في سالتربورن عام ٩٢ يقدم مسرح
«مخرجان» هناك يطمح المسرح الخاصة التي الخاصة، المعاهد والتكليف التيهم
خسرة

وعندما خرجت السينما سارلكه لا تخضع تحديد في تطوير المعمار
مسرحي. ذلت أي دار سينما هي في حقيقتها مسرح بم برن فقيه سوى شاة
العرض التبعائي وقد منح هذه الأحياء نهضة جديدة تنطق بتكوين المسرح
التي صيغت جرباً لا يتحراً من معماره جكرة، حيث يصمم المسرحي موزمه
المنعة في مونتور أشكاله وتصميماته على من المصور بحيث يمكنه الحق بار
حيالاً إلا قد يفجر عن تصور لتطور ذلك المنظر على نمط المسرحي في
الأرضية القارمه

المونتاج السينمائي

المونتاج السينمائي أو مونتيم أو التركيب يقصد به تركيب اللقطات بطريقة تحقق لها معنى تضافيا يعبري بعض الأشخاص لدى تغير هذه اللقطات فمن أعراض مونتاج أحداثا تأثير معي في المخرج. فربما يجب تجنب استمرار لقطته ما في فترة زائدة من الزمن على السبيل لا نفس ما تخرج المعنى المطلوب كما يهدف المونتاج إلى تجميع اللقطات وتزويجها بطريقة منوطة بحيث يحل المعاني السببي الذي يعود سببها بالشكل الذي تقودنا في النظر إلى التشييد السانية كراوية الرؤية التي تظهر في حلاتها في يظهر معها أبعاد أو أكثر مما منه وتنتهي الذي تقدم فيه الصور السالبة بشكل معي في الزويز الذي يستعمل فيها المخرج العذر عينية عند ما يظهر إلى مظهر ما هي الحياة العملية ومن المعروف أن المونتاج الجيد لا يلاحظ إلا سادراً لأن المخرج يتأهده تفهم كما يتأهده حياته اليومية أما المونتاج الذيء فإنه يستعمل المخرج ويؤله لأن عينية لا يغير. فمظهر بسهولة ويمر وانساق. وعالها ما يستعمل خدمة التمسك في وصف موهبة الانسياب من نقطة إلى أخرى كما أنها تستعمل في اوضح معنى تدبير. فموضوع كوحدة كاملة وتسير إلى البنية والاهتمام بالترتيب في اقتصاصه.

وهناك ثلاثة مبادئ أساسية لابد أن يراعيها فنان المونتاج في مونتاج أو تركيب أي مشهد. الأول قسم البحث عن معنى ممكن لتشكل فيه الكاميرا من نوية لأخرى أو من بعد لأخرى. فبعد العاني يرض على توازن في حركة من نقطة إلى أخرى والثاني يحدد تدبير الزمن الذي نطق فيه اللقطة ماكنة على المشهد مع العلم بأن أية لقطة يجب أن تكون على قدر كاف من الطول بحيث يستطيع المخرج أن يستوعب محمولها. وبمختلف هذا المثل لاوسى بمهنية السال طبعاً بتدبيره الصورة ذي انه يجد ألا تكون اللقطة قصيرة بحيث تصبح مفر موهمة تمام ولا أن تكون طويلة

إلى الكبد الذي يدير مثل المخرج ويحمله بمسطر بلقطة البالية في مسجى شكل لتقلبه
يحب ان يؤدى وظيفة الصية والمكوية تم تترك مكانها لتقلبه الثانية وهكذا

ومن جديدها مونتاج بمعدلاته أن سيطرة المعدات التي يسمح بمصنعا خصا
بسرعة بصف كثير الى الإحساس بالإنتاج خصا من اسر السهر ندر من
هنا ويعدان اسرع اما عسرة للمعدات العلوية فتوحى بجدو نهوض والمكوية
نكر يجب ان تنصير مثل هذه التقلد جمالا وثقوبت غير عاديين يبرر استعمالها
حتى لا يتغير بتفريج ان حركة الفيلم قد توقفت هه نهر اهمية عنصر لا يباع في
المونتاج تلك أنه يجسد الإبداع الحاضر بمصنوع الصناعات فمثلا يمكن حتى ايجاد
جب نتائج مجموعة كلهم من التقلد المصنوع المتأثرة في الطرق كما ذكر في
مساهم الآلات ولقد اردت المكثف الهندسية و سريعات الرئيسية والرق في الخ

والمونتاج كلمة مبدعانه يصمم حذف كل القصور واختار الذي لا يحد السائق
المينامي فاليد من الصناعات يحدث شعور بعدم التعلل من هذا المخرج فهد
السنم رهن بمديهم كل ما هو ضروري ومميز وفخيم وأيضا من الضروري تقديم
أية حركة بأكلها مادام لمطر في حاجة الى حزم من هذه الحركة فتقد لذلك يجب
حذر التشبيع بعانيه التي تبكي من عدم الفهم ولا نضيقه الله جديدها سوى
الثمر = الرواثة وخاصة أن أفندير يمتد بعوية سوية سطحة لا يمتد سوي
حنيق البقاء الفني والجمالي بالمعيار القديم فاستبعد أو استأخذ بهما أن
تتسلسل في ترتيبها الزمني كما يمكنه أن يعمد في الرسم إلى الأسام أو إلى نور
ومع ذلك يمكنها . تمسح بمسها مع شعور في الوقت نفسه كذلك يولد الموتير
بعوية في عديم موضوعه بطريقة عجيبة أو ان يحل جمهوره يضمن ويمكر أو
. يهاجها بجمعاء جزء كمن مر موضوع حرة اللطيفة التي تسمع هبه نكتة
صه بصادمية أكثر ومهما كن حثارة فحلية ان يحنفظ بالصانع والنووية الذي
يمنية أو صوغ فهو يستخرج ان يفيد ترتيب الاقتصاد في ألتنتيجة ستكون
أكثر ضمانية ومن المصنوع الأساسية من المونتاج تكمن في قدرته على تحرير فيلم
درة إلى شيء ممتن ودي قيمة إننا نستخدم كل إمكانياته في تذرة السباق المبهجة
كما انه يمكن ان يصنع بهيم عينا فبعد مر يا ! هتس في أن مهمه هبه
وخراب

وعن تاريخ في موشاج المسيحياني يمدح به هجو يادكر بيده عنه في كتابه
الرائد في حد مجال فيموي انه في بداية لتقرد التحالي أي يمد مرور يمدح
ميداد في الحد في المصيف فدا يمد في التسميات في اسمها المصيف يمدح
مستوى بسيطة لا يوجد مدة عرضها عن عشر دقائق وكانت الكاميير هو ذلك
الوقت لا يزال موشاج في مكان واحد للتصوير وكان على مفتاح في يود انوارهم
د حل حدود رية الكاميير يمدح وكمهم يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
و يمدح في د خفة يمدح أن يمدح في يمدح الكاميير يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز في المصاحف يمدح ما يمدح في يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
الذي يمدح مرة ثانية وفي حد للرؤية وكذا - يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
ونك كانت البدايه اليكوة واسمها في للموشاج المسيحياني انه يمدح يمدح يمدح
يهدد الامم

وحس في تلك الامم يمدح المسيحياني في يمدح الكاميير في مكان يمدح في
يتميز يمدح في يمدح يمدح في يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
الكاميير الذي يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح

في موشاج له رواد كثر في الدن يمدح في يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح
يتميز يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح يمدح

«ميلاد أمة» فقد نجح إيريشاين (٨٩٨ - ١٠٩٨) في توثيق «سيرة
 «العهد» واستخدام الرمز والتعاريف في أعماله. كدند قدم مورفكين (١٨٩٢
 ١٩٥٣) أهم نظرياته في توثيق الميثاق التي توضح أن العلم لا يصير واقع
 بين نقطة بعد نقطة خاصة كما يرى البعض الآخر. وأن عملية الاحتياز
 الدقيق وحده، المصاحبة المصاحبة الأهلية، وإبراز عناصر غير ذات التأثير
 الدرامي وحدها هي العملية التي يوفق عنها في سوييه أو التوثيق وهي
 العملية الأساسية في الحق القسيمي. فليس مجرد موضوع بحثك العاد
 سيماني أنة تشكيكه من الدرجة الأولى. لعدم حقك، يؤكد ومطابق لألة أكبر
 للأحداث الحقيقية التي يصورها. وهو لا يبعد من الاتصال الرسمي لشهد ما إلا
 الأجر، التي توهه ولا يلتزم من مجموع لألة التي تشهده الأشياء، بالأحداث. إلا
 أقدر ضامه وهو يؤكد بعض التفاصيل الحزنية ويحدد: بعض الآخر كله. ب.
 الصورة الميثاقية الواحدة. تتأثر على عملية تسجيل يستطير عليها الإنسان وتكتب
 حين يظهر إليها. صعب لا تعيد مبدأ أكبر من التاج صوره لتطهية، أما عندما
 يسمي الأمر إلى التوثيق في الإبداع، يساهم في العملية. فبأن أن الرمز يقطع
 والأشياء التي لا تلتزم في الزمن، ولكن ترتبط بها. وقد يبدو أشد ما يكرر سبها
 بعينه تشكيكه (زيد عيه عروسه

هذا يوضح لنا، إذا كان جريعت الأمريكي هذا يتكرر منريته الخاصة
 بين التأثيرات الميثاقية، دعوة من خلال جونا د.، يقوم بتدقيق بالمنصير
 وتفسيرها هي نظرية. فإن المخرج الميثاقية المنمو، نظريته الأولى، إضافة على
 «توثيق السيماني» ثم ينفرد بها «مخرج» في «تلازمهم» فقد، تعلقوا. كثر من عزهم من
 علاء المسماة «معاملة» على «توثيق» نفسهم على التأثير المطلوب. وقافوا، بتجربة
 تشاهد إلى عاصف التشكيكه، بحسنة. ثم يوهبها مع العناية المكثفة بتميز
 الكسرة التي تصممها واستمالات، صوف الفروع إلى أقصى حد. وقد، وضع
 إيريشاين، «سائل» فتابع التمدد والممدد المرببة والزجرج إلى أحداث
 ميثاقه وحتى خرج، بها جميعا مساملات في الأدب. وإن كل ما فعله جريعت في
 اكتشاف هذه أعزافه. لكن إيريشاين «عصر» يأبى جريعت في المخرج
 الكسريته التي عجمت أعماله بواحدة القومية. عجايا لا مره عليه. ومع ذلك

وكن حربي، يعتمد على التقطع القريبة للجلباء لمبرية ثم نوحدها
ومرجهما بكفة ثم يعرف التركيب النهائي الذي اكتشفه المصنفين فقد عرف عند
المستوى المرضي نغمضه. ولم يحاول ابدًا ان يصل إلى مقابلة التقاطع بعضها
ببعض فهذه المسألة هي المسمى المتكرر وصوره على المسمى لكن
المخرجين الموهبتين يفسرون ان في تركيب المخرج ان يفسر في مائة مبعث في
يكرر سرد قصصه فحسب لم يستعملوا في التمييز بين المبرية في الموضع
في الحصص على نتائج فكرية فيها المصنفات ان في نفايت بطرقه مفسرة

وهي بخبرة أخرى ببودهيكي مع أسناده كويشيوه تم أخذ بعض فطنته طريفة لوجه أحد الغنميين نور أن يظهر عليه في تغيير ثم استعملت في تركيب ثلاثة أسناده جويييه هي اسناده الأول وصنعت لطفه الغنميين قبل إعطاه فطنته من الحساء على سائمه وهي يتجهذ تناسي مسندت نطحة طهي الحساء بإفطلة لاسماده مرفقة بالادب في قفصه، وفي مقصد المالك حدث نضجة بطنه مسميره نادع بميمه معز بالغة براءة بولافه ريشون بولافيين امه حواد عرس مجموععات التلات على مبهم لتدجين نون كشت السر كانت السيجه رقيقة فقد ابو صراييم الشديدي بمهارة بمثل في التكمير واساروا إلى التكمير العميق الذي بد عن وجهه وهو ينظر إلى طوي الحساء كما يبدو كأنهم يخشون الذي على وجهه وهو يربطه في الحنوقه لاجلجنيم بدياسامه مرحه السعيدة التي بدت عليه وهو لا يلاحظ المنكفه إلى ان يسميه بها في الغنم بان يفتح الوجه كالو جدا في الحالات الثلاث

ويقول كارين ريسى فى كتابه «هل أنتج السيماني» أن بودفكر. ركويسوف تأثر كثيرا بهذه الفكرة على الخصوص على المثالين: «مخترع من مجرد ليد» «أصاخ التلصحات» بحيث جعل من هذا الأسلوب قاعدة سامية جديدة بركد على حد قول ركويسوف أن كل من يحتاج أولا إلى مادة له وثانياً إلى وسيلة يحصل بها هذا السبيل هذه مادة وعلى حد ما هو مازال العمل السيماني هو قطع من النديم وار وسهولة صياغة هذه مادة هو وصل هذه القطع ببعضها البعض حسب تركيب عروق معين وكان ركويسوف يرى أن العمل السيماني لا يعد مادة مختلفة لأبوابهم في تحرير النقطة البسيطة بل به يميز هذا كله مجرد (عدد المواد) إنما يعد العمل السيماني هو النقطة التي يشرح فيها مخرج أو مودير هي وصل جزيه العنيد مختلفة بعضها ببعض وهو إذ يصي هذه الأجزاء بطرق مختلفة وحسب ترتيبات متباينة فإنه يحصل على نتائج تختلف عن بعضها البعض فاللوناج يمكن مثلاً أن يغير عن حالة تمثل نفسها من خلال تركيب مواد بسط محدود دون أن يظهر هذه الحالة أو غير على وجه مثل

وقد نادى بودفكر بأن خلطه يصل إلى قمة التأثير إذ هو يخلق بين مفسدة من التناصير اختاره للحدث الأصلي أما إيريشناين فقد عارض بشدة هذا الرأي وكان يعتمد أن الحصول على التغيير بمجرد وضع متغيرات من نصاب تمصية هو في جميعه تطبيق به في التركيب السيماني وبذلك من يعد التلصحات بسبب ورام بعصر في سلامة يجد أن تركيب العنيد من مجموعة من العناصر وأن كل قطع يجرى يميز خلطاً بين القطع التي نحن بينها حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج ويعتمد إيريشناين أن السيماني عاكس هو الذي يؤدي فيه كل شئ إلى هذه الصدمة التي قبله بهيكل مسرر التطور والتغير ونقد ضمن الأوجه المختلفة فكصر ع كحسب من كل مظهر متباين من ناحية التكوين المختلف وعبر وعمق مجال الرؤية ومفاجئ مبدؤ وهكذا ويمكن لأي عنصر في اللوحة أن يتغير فجأة عندما تنص بلقطه حتى بحيث يستمر المخرج نملود

وتغيرت مدارس التصوير في المدرسة الطليعة التي انصرفت في غرب أوروبا في العشرينيات والتي استخدمت ألواناً ليمر فقط بالانوار من النوع البكر أو المصطنع بل وللمصور شئ تأثيراً من النوع المسكين فعلى

هيلم بيرمر - جولتر رئيس كل منطقة إداري الحياء في مدينة كيبورق - هيلم توليف
منظر عديدة تقاطر للشبكة الصناعية وبسرعة الجهور بحيث كرم الساحة راتماً
بالوصوصات المتحركة المعيرة بفسسرات - القاعات في سأل هذه مشاهد حركتها
مماشاً بعضها يمتد من خلال علاقاتها بعضها بعض أو ما به الشيء أو الاغلاط
بينها - وقد أدى هذا إلى التنبير بسمو دزوبة الرزنة والاضاع في عتاج وعير
ذلك من لأساليب التي أصبحت عديدة وشائعة في ن فليم عصري

وكان يظهر السيمية الناطقة مانير محقق على نظرياته، عرساج سيمبائى - قد
صرد - انظر لشعره من الرس من عرى بحريث الكانسو - لفتير السريع بفسسرات
هكان الحوار الناطق بمناية بارة لالتقاء في لحظة ما خفة اهلون من الزمن عده أدى
الى تركيزهم الجهور على هذه الإمكانيات الجديدة أكثر من اللازم وخاصة ب
التصويرات الفنية التي تتجلى في الصور وبوليه ثار بها - صليب الأكر في العايع بعد
العجلة التي كانت صلبة ومحصدة في تلك الصورة - بكرة - دكر يبرو - من أصبح
قداد الوتاج أكثر مهارة في توليف شرائط الصور - بفسر - تقديم التكنوبجر - الد
عاد الوتاج الى حرية المناقشة - أصبح الصور لا يرد من الإماعة فحسب بل
مبوي السفسر - من ر أصبح السفسر - واحد من الحوار يغير عن كسبه -
معلومات - يمكن نسيف الصامتة ب - غير عبي إلا بواسته أحد العارين و مشود
يسرج نفسه بنفسه عن طريق الصورة - كد أصبح في الإمكان التبريد عن الأشياء
تحليله الأعياه بالتلفيح عده في الصور - في تسريع الصور - ومنذ أن
خمسار الوقت بالسمو بفسسرات - التحليل - التأثير من الناحية الدرامية وبكته ضرورية
من الناحية للصورة - مما أدى إلى التخصا في طريقه سرد القصة - وسبيل
مهمة تقديم قسم كك لمعد - والأ نواع مفسري الواقعية في المدرس - لكن يجب
لا يغيب عن العايع ان الصورة - لا بد ان تكون ذاتاً - فوكر - أولى في التأثير

والظاهرة الحصرية في مجال الوتاج السينمائي - ان بمانين بفسسرين هم
بفسسرين الكبر الى بفسسرات رواد سوه لى أمريكا أو الاتحاد السوفيتى - أوروبا
مما يؤكد - تفايدهم الى سمجة - فكرة جديد - الإمكانيات والأهم التي يمكن ان يبتكر
ويبدع بها - كما توسيع راحة هذه التقنيات فلم ب - ممولاد - في حد - أمثال يمكن
ان تعيد على قدم المساواة مع ممولاد الرواد الذين يبدع - بفسسرات - مبابين

معصرهم باجبال عذبة فمن يسهل الذي من وقت لآخر يترك هباته
ونأيراد جريته جيل السبيلين يمشونهم نهمون عندهم كثر
النورة الطمأنينة وهذا من نطقه في عقاله عتاج بعض الأفراد التي من
الإصرار ومنه إلى ما يعرف بسيف الطبيعة أو لوجه يمشون الخ
سرع، ما يظهر لنا في هذا الجديد الذي يمشون إلى بتداد انقلاب جديد
التي سبيلنا من حاضر

✱ ✱ ✱

النهضة

انضمت في يومئذ هي العلاقة العضوية بين الكتلة والفرع ولا شك ان بادرة التي تتكون منها الكتلة نرش بطريفة و يجرى على الشكل المنزلي النهائي الذي سمعه الكتلة . يسبب كان السمات هي الجبر و الخشب او شقين بالانفصال على القيد لا بد ان ينبع منهجاً تطبيعاً معيناً يربط باستمرار مسنده مثل تنظيم العلاقة بين الاحجام و دراسة الخطوط والمضامات و لتقارب الظلال والفرق والانبعاث بحركة التماثل من خلال التعاقب بين الظلال . في الفترات والتغيرات والتأثير (في الاجراءات) و تمسكها ولا تفسد ان السطح يؤثر تأثير فعال في الشكل النهائي للتمثال بحيث يختلف سطح الجرس بهت عن الحقب او الانفصال او الجرس . وبذلك تفسر من الضروري عن النحات ان يدرس طبيعة كل حامية جريد هون . يسرع في عمله الجرس

و تقسم في الشعب الى حد كامن لتجسيم بحيث يتناسب العمل على ثلاثه :يفـ وبقـ بارر للخصيص فيه الاجراء ببارورة بخلقها وبعثت عناصر تفاعل فيه الاجراء ، لبارورة د حي بخصية و في الاقدام الثلاثية تكمن مصيرية هذا الامر . على يحسن التجمد حجراً قار او خشباً في حركة حيرة الحبيوية والحدود صحيح انها حركة وفهمه لكنها تحمل كل عناصر التكوين المعنوي التي وهذه التماثلين بطور من الالف المنبج على ايدي الفهم الذين اثنين روايتهم بل وسيددتهم في مجال نصت على الاقـ

تقد نبع لتصميم هذه الهدم المعنوي في بحث التماثلين التي كانت تصمم اوس امرف من الصلصال ثم حرق . تكلم برعنا ها المستخدم الحاج في صنع التماثلين واستطاعوا بطويج هذه الحامة التي حجاج الى الفات حفيضة وحاده . وتبين هذه لامتداد بحول هذا . عصرى القديهم في الجبر لا اعتقادهم في خلق التماثل اذ قدر

حجة صحفية الساء كرسه بحث تماثيل للحيوانات والطيور ملأ بها نقابر و مقابر
والصنوبر، يتو. أبو صالح الألفي على كتفه، يظهر في تاريخ المر العلم إلى عصر
بناء الأهرام، الأشره الرابعه والخامسه عشر م. وهو عصر ذو التماثيل الحجرية
وكان المثاليين يصنعون تماثيلهم من الحجر والطين وكان يودونها لتتميم أكر
محاكاة لأمر الطبيعي ويصنعون في المون طور صغري يشع نور. صيغة وتمتم
قدم التماثيل التي حاد محاذية بيئة صحتها في تاريخ بدون وكانت أوصافها
الشبيهة لتمثل في السجود جلوس والركوع والتوج وحامه في عاتل لأجبه
وتلك والأمر

وتمل عمل من الهون يمثل معجزة سمات مصري في عصر الأخير عندما
يمر من معن سوه على يصنع على شكل سد راسه لهذا حصرع يرى صدى نه
نقشال من حجر الديوريت الأخضر عالي عنه عاصييرو هو حدة السمات كل
الكتايا عليه ما كان هناك ادبي سببه في انه يمثل ملكه ثم عنه نطقته فحسب
هتل قطمة من ملامح وجهه وتفاصيل جسمه بحمد لؤده على الإحساس بالملحة
العب التي يمكن رخله راسه الممان يرى الصائد بيلو راس الإله حورس يستر
مباحية بحماية ملكه. وتبين فيهم أروعجار في نساو سميخ اليد المصنوع من
حسد الجصير وكانه يقوم بمنة وببائل الكا. المصنوع من التماثيل الحجرية
في نساو تاريخ رج. خ. جوهك سموت خصوصه م. الهجر الجيزي ملو يصا

ما النص النار. فتمتد في مقابر كنود، تصويره يمتلي تاريخ صاحب
لقيرة وربع هذه، تصد مع الانقلاب الجيزي التي حاضه سافون الذي ارتفع
بالمعبد القسي حرة التقاليد الحرفية، ب. خ. رين كار نصب، كنية حمية على
حداوي قد نر أكر حريب صحت أتمه الراسه في ك المعما به كدرك بر
حافون على التماثيل بحيث تمير بالانسية ورس السحة الشخصية والجمسية
طبيعية جدا، ب. كانب سفير هي المؤلة الفديفة بالحديقة والثيقند والرمسية
والجبال، وضجاهي الحصادي في هو جهة معني الكلية التي تلمن مدرها
على كل الانتمالا الدائمة. لأمر الدائرية

وهو م ضج ار صاين الأخير، ع. ب. عم كيبدر نص الفحت تدو استقر
في صا الحجر بهد بنهاء حكم لأسرة الخامسة والسوي وثوى بسيفه حكم

البلاد. ووضعه صندره بالإعراق وبحيث استوطن عدد كبير منهم الدنيا حرب العاصمة وقد استشهدت نماذج الإعرابية في الممثل في المسرح السابع. وقد نزل المسرح السادس في البلاد سائب النح التي ساعد في هذا الحيز. وقد نزل على امرج النح بصري بالتحج الإعرابي في عهد الإضمحلال والتطور ظهور. من قائم على السعيد ولا وسيد. حقه مع استمر بتسمية نهر في نوب صولت مختلف في مطلع أكتوبر الثاني خيلادى

هذا كند. سائر فقد ساء المسرح السبصري واستخدم في حرفة ألبغى وتنجيز القصص والأساطير. ولأن بعض التقاليد الفنية الصربية القديمة وتغير بالحيوية المعبرة في القوة. وتستخدم لتجسيم والصورة على معنى نمرغ هذا صاعده من بغير الحراف على مختلف. ما عدد تمانين ككل قليلًا بسبب حدة الإحجاز. لكن ما سمع منها جود بالتحكام والمعاني في أبرز المعاصرين. وفي حصر ببحر. وقد سعد هذه التحاليل إلى الفن الأموري الذي همز البحث البار. على إقامة التماثيل بالرخم من قعر الإحجاز. وحتى سمانين إلى صنف سمندوب كجود. يمكن لم المارد منها حتى في شهر مارجون. التي في حورميد الذي اكتشف فخذه يرجان كيران بكنهاة نائلها ليز. في صنفه معجبة مروجون أتميه وأسود صفحة بحراصة فدخل. وكان الجدران مغطاة بطبقة من الحجد كيمري ومزجفة بالبحث البار الذي يرمز إلى ماجر المجلات والمرد صيد. بخ وقد علقب القائد معها إلى النح. الحارسى لدى كيا مريجا من الفن الياباني. لا شورتى وبصري وهو السود. في اسمعها القوي. وحكمها بها.

يبدو أن فن النح بمعظم ضالجه كان منتقل من حضارة إلى أخرى. منهج نه قل. سواقر من ح. والتدبير على ذلك انه مع يدية. تخصصة الإعرابية كان البحث الياباني. ضمن عن تحت النار وتماثيل الآلهة والأبطال. وتماثيل النور. في حد. ساعد م. الآوان في معنى الأماني التي ساعد في فصح. وبها. وتصور وهزم. كفا منجم المعن. لإعرابي استلًا فيه هنرميه ويعيده عن لأهات طبيعته إلى حد. ما. وقد سائر بسوي. أدوية. بصيرة القديمة في حية. استند م ورب الحجز والمثله والتنظيم في العرافة مكونة معن. في إنارة. فوسبسي بالموه

والدرجة وإن كان قد تطور بعد ذلك إلى السعيد -تلماني- من طبيعة وعن
الانتماء والأحاسيس الذاتية

جاء القصد الروماني بالنقل. في سمات الإغريقية بأفهام التماثل في كل
النهج وديان القاعدة والتفسير العامة وجماد المعجزة بهدف تحديد عقله
التميزاوية الرومانية لكن نعت الروماني يمثل في التماثل التي أقيمت بموجب
القوم وتحتهم مثل يوليوس قيصر وكاماتوس ودمسوس كذلك هذا الرومان من
الروماني سمات الأتمة مع إضافة سمات الرومية مثل السمات الشير الذي يرمز
إلى نهر نيل ورجل شمع الحجة مصنوعة على وسادة ويجسده تماثيل عمال
مستلحق جسم النسخ رمز الكرامة المصرية تحت الحكم الروماني وتمثل
الإصافة الحقيقية لروما في النحت البارز الذي ضاهى الطبيعة بتشكل به يسبق به
مبنى ملحق بحد في التماثل الطبيعي البحث الذي يقدم فيه الأشخاص في صعود
متراسة منازله بحيث يزداد نور الصفوف الأوس على -سلبية- في حين يبرز في
حلية النموذج النهائي والقلاع والتفيد والأشجار وسمات

ف نحت نهج فيمد تايك للعامة بحيث روجت أبعاد الهدية بالذات
البحر الذي يهيمو الأساطير والرهمة والخيماء الحرافة والتسمية في حج
بحسب أبعاد الجرافة على عدد كبير من تماثيل الآلهة برامها وهيشو
وسمات ودي بـ

وفي التماثل سمات اليونانية غير دخل في النحت في التماثل بعد
البلاد ونظر لأهوايه التينية لهجته فقد تمجد بالجدي والسمرة كدنت برهم
البحث في البابان مع دخول انجوية. ونسك كان سمات في سوسومانه والتماثل
للبحث المسمى في كل التماثل الباباني قد ذكر ركو غير -سمات- الحسية
والبروزية بوضرة الحقب في البابان

وفي بداية عهد انشطار المسيحية انصرف الفن يهز على تماثيل الشر
يرمى باليهود الوثائق التماثل لكن بداه الفن يهز يماثل في عمل
سمات لسمات المسيح والربس والتدبير والأحداث التي ورده في الإنجيل وإن كان
هذا الاتجاه قد انصرف إلى تقريباً سبعة كتحريم الأساطير بيق التماثل مع
السمات ويضعها في الكائنات في النصف الأول من الفن الثامن كما المعنى

‘تبعاً إلى في عصر ظهور نحت الطين والأشكال وبيات الفريد ببراعة على الحبيب،
 كذلك حصر لنا طر مختلفة بحدود التمدد سيم واستخدم الفاع في مباحة أو ر
 التربة أما نحت في الحجر فقد اقتصر على لأشكال الهندسية لجريدة

وإذا كان الإسلام قد حرم الحبيب وخاصة السباغين لأرباعها، في لأذهن
 بالأصنام فإنه مع ريموح الحصار، العربية ع بعد هناك خوف من سارمة التصوير
 و نحت في مستوى الفني والجمالي البحت وفيه قد يفسر وجود نماذج كثيرة
 في البصيرة والنحت. سم الحصر الأصوي حتى الآن. لكن انما انسلم عبر عى
 الكائنات الحية بأسلوب مجردي بعيد عن مطاوعة الواقع وتكني لتمامي الفهم
 نعلم معنية النجم نصح عني بمانيه بملانة من الروح، في التي تحول
 تصاحب الحصر إلى؛ حارة وعرفيه أما الحصر المهادسي فقد بعدر بتعطية
 الجدران بالجرى. بأشكال متعددة قروية من الشبيبة لكنها بعدد عهد
 بالمدى إلى أن دحوت إلى جريد حائل وهو عى لأحباء الذي بعده في حصر
 الحبيب ندى نبح فيه عروها بعد العاصمين وطروقه نى ن صبح يمثل مناظر
 بحية مختلفة

وفي تصوير الرمطين في أوروبا اتمد بتأثير اسرطون من الطبيعة جرداً
 لهم و دح. الكفتر بمباني خالذكه والتقنين (التدريس) وأحياناً ذلك
 وأما مع ومع كل نعال هي المكان الذي ينص فيه باليد وينكل مع وحده
 فنية وقد بلغ من النحت قامة في فرنسا في مصر أنالك عشرين أما في إنجلترا
 فلا توجد إلا تماثيل الله سم إلى أصحاء. نحت واسلها وذلك بقر برصر
 البرونز بعدت وعمر التماثيل عى كائناتهم. وقد نحت نحاتون نصوصهم
 ولا يتكلمون عى وجهه بخصوص في سائلهم أشكال المسبعة س. و. ن النصب
 واليوحة والتهالاب كع نحتوا تماثيل الودعش الأسطورية عروها

ويطلقون عمن الهندسة حدد. إيطاليا في يدها زمان مبادرة في النحت في
 القرن الرابع عشر بفتح دولللو ١٤٦٦ ١٤٦٦ رجبين ١٦٦٨ ١٤٦٥ هـ
 نحت ريدو دوللار في بخرية للمفاهيم البيزنطية وعسنة بالامار بملانة الحركة
 في الموع كع نحتهم بوسعد. ليا بحية منظمة حذفي نعال داود والناب
 مصوغين في الجريد أما جبرلي فقد دح في النحت البان الذي يفتي به المهد

ثالثاً يأملون بمحبة جد من قبل كونا نجد في اليوادر الأوروبية التي رسمها
 بمهوية كيسة فاورسا نكر النهضة الإيطالية يمتد لشمها في النحت في يدك
 فيكل انجيز ١٧٥ ١٥٦٩ يدى المنسحب تماثيله من معالم الصحة على مر
 'تصوير مثل يصال' ترجمه يدى مرقى فيه الصورة مريم العذراء وعلى حجرها عند
 المنب خسيح خديجى والتماثل كله بشد بالجلال و كطله والكمال، كما نك مابكل
 انجيز نعتال انبر موسى وككه يكذ يمجذ عصب في نبي اسرائيل

١٠ لم يستفح فطال الذي حادى يمد مايقا محلو في يستحو من ناشوم
 في عظمه يدو انبها جب على في الفت حيف شع المقاتون انجم اهرام في
 مودجهه وينك دم يمدح مثالي على مر ثلاثة فرون بطول اوزو حنى جاء كايوف
 ر ٧٧٥ ١٧٩٢٢ الذي كان إيطاليه يقض وقاد الحركة الكلاسيكية الجديدة في
 التصوير دم ظهر التال العريضة يودى ٨ ١٧٩٧ رأت، الصحة يحدث الذي
 محلم المور الأكاديمية و نقالب الياية وانطلي إلى استخدام 'مستحضات بجره
 عجيبه وافر الحركة التي محدد المميزات ميسياً ضماً قربى مما حم البحر
 'لهم يكذ يمدح بالفعالاته الثانوية وصفه وله الصب في يودى 'تعبير الانعكاس
 للمصن وفى اشهر تماثيله المبداء ر ١٨٠١م وحو ١٨٠٤م و١٨٠٧م

يتميز من ابو صالح الأكمى في كساره لوجود في تاريخ نصر انهاده كيار
 تالين محدثي هيب بيزوم ٩ ١٢٩٠ الذى انصب عمارة عبر الميعة
 عمارة مومن بن نحت جعله وخمسة التي تركه هو التركيب الجاني للمصن
 النحتي وان الآثار والمواضع في علاقات بكل هو يدى يعطى للفن قيمة القيمة
 القسرى صا ماري ٨٦ ١٥٤٤ حمد سار في طريق نمابه بالاعراف
 بسكيته و عظم ان ابرار المروطف والافعال التي كان يفتى بها ودين في
 تضاهي انصحن مر قيمة نعيم قاضي لأنها تنكر على حساب تصديقه الفعته
 ام ميديه المذبح فقت حمر مر لغير الافيدية سمع مر نكيه تشكل او
 تصصور دانه أنه امعد مصانيد من الأشخاص العاديين في بناء مؤسساتهم
 لعمالهم الروعى رغم النخر تمام عن لائيه و ثلونه فمير عن الجارة وعمال
 دامج و صبح نهم لا يطور عن عوك في العود والصلابة

تم جد الانجاء التجريدي في البحث على يدى هنرى مور باش الانجيزي
 الذى اكفى بالانقلاب مجرد بين مجموعى الاحتياج الذى يفتحه ويختول
 المكثفويجها الحديثة مجال تحت سعمل بالشاير الجديد الذى مكن طرحه
 وشقيه ياتبعه ان جهاز النما يوصف على أشكال تجريدية تنجح إلى التحيل
 وبمعدن عن الزايع كذا همل ديفيد سميث وريجر ، رورالف ركالجر ليس استجده
 الصطب والأكويوم كذا انتقلى لاسم البلاستيك اما حيو وييسر هذه استخدام
 حامة جنبهم كاترمانيكا والهندسة ووالا الفرجاج وكان الصانين يكتبون النقلة
 مرة ويكتدو المزمع مرة خري، كذا واظبو عن اليد عن خامد حديدية ومنت
 لاختلافات درجة ثاب فيها الموارى ييب التمييز رأفتت سيجة للمراسر الضمة
 بحدثة التو سطر إلى المور فميكانيكية على انها وحده متكافئة بحث حتى
 التمييز ن يصبح مجسب ، يجهها البحت بكتلة التنفيذية ويستفيض عنها
 بويرج المصنوح والأسلاك والخيوط

ما هي مصر جازيد فتم البحت في التاريخ انحصا في لبيسريه مهمام
 فكان م الطيبر ؟ يصب في العصر الحديث متأثر هذا من مسائل محمود
 طباطبا وسعد طيني وهيرهما من الأجيال التي للثمة و.د محمود عيسى أن
 البحت انتميز في مصر الحديث جلا مزارع ذلت بغيره في توزيع نكل
 وتوظيف تخدمك الأساسية والاستثمارية والتعب قعد هائل إلى ياد من عام
 ٩٠ وعاش هذا كذا من أحمر البشر التي من بها المور ياصد حج كيت
 جازير نمططب باتجاهات جريده في حريق ضد كل عديم وظل في باريس حمر
 عام ١٩٢٠ يبالغ فيصارة الضمة في عقر دارها كذا يبالغ ثورم يخلد عام ١٩٠٩
 ويصعل يوب في بروج ممثلا بهمة مصر الذي عرصه في مصر ياريم عام
 ١٩٢٠ بنال شهادة شهره وعصب عاد إلى وطنه مرة في عام ١٩٢٥ بك التعمال
 في الجرافيك واقدم عام ١٩٢٨ في مياد باب الحد يدع ينزل إلى مدخل جامعة
 القاهرة وتلاه بنشال بقية ولاى ثورم وكلمة الإنذار

ويسيه مصار ميخية اليكيكي في حياره بالأشخاص لعاديين عجم غير عن
 فلاحي نصرية انصديه وفلاحتهم في عتلف أسطنتهم اليهمه .رحد في السلاحة
 حصرية بوجدا ر دعا ببيت سواء في الحيز والباركك او المرميت مثل بمانين

«سبح المصطفى» و«حماة جدران» و«المينونة» و«الحرس» هذا بالإضافة إلى
نحاتين «المصطفى» و«على ضفاف النيل» و«العودة من الشرق» و«شيخ الهند»
و«الحمر» كما كلفت الحكومة عام ٩٤ بإقامة تماثيل بسعد زعزلي بالقاهرة
والإسكندرية. ولم يسن مضاف إلى بسبحي تسمى الكفاح نواصلي و«الجماعة» حور
قاصدي التمثالي هي تحت يارر كما «عن» معتار امجاد فن النحت الفرعوني بكل
تصميمه الكهفية كما نجد هي نحتان «إيريس» معا يؤكد أن مصر مررت قانونه على
تجديدها الدائم هي فن النحت لدى عبته للعالم جمع

★ ★ ★

قائمة المراجع

المراجع العربية

- ١٧٢ أبو صالح الأتلي الكوجح هي تاريخ الفن العام
- ٣ حمد بحفزي فن التصوير المينائي
- ٣ حمد كامل مرسى بمحمد وفيقة معجم الفن المينائي
- ١٧٦ حمد مرسى وفانجق جودي المونكلور والإنسانيات
- ٥ بيهر منكو تاريخ الباليه ترجمة مجدي هويد بدوي تاريخ
- ٦ نوري رزق؛ مارتن بسون كيف يمثل نفسيها ترجمة أحمد راشد بدوي تاريخ
- ٧ جويلز كوسر كيف تعمل مؤثرات المينائية ترجمه فاسم الحساس بدوي تاريخ
- ٨ مسير سيمار سميولوجية الخطوط (كيف نقرأ صورة) ١٦٧
- ٩ حسن صبحي العمارة والتجديد ١٧٧
- ١٠ حسن نصار الشعر شعبين لغويين ١٧٥ تاريخ
- ١١ محمد الصادم تصويتين الشعبيين، عازل العسور ١٦٣
- ٣ منهر بعلقون أمة بنية وثيقة بدوي تاريخ
- ١٧ شكري عباد البعل في الآداب والأساطير بدوي تاريخ
- ١٤ صلاح أبو سيف الميناء هي ١٧٧
- ٥ عبد الهيد جوس دفاخ هي مونكلور ١٧٣
- ١٦ هيد الحميد يوسف المرات السعبي ١٧٩

٥	عبد الحميد يوسف الأسطورية وألس السعدي	٩٨
٦	هارون حق سعيد مسو هنر السير الشعبية	٩٤
٩	فازوق حور شيد السير الشعبية	٩٧٨
٤	مؤلف حسيبي علي قصصنا معني	سور تاريخ
٣	كاريز رايس فر فوناج السيمندر ترجمه حمد الحصور	٥
٢٣	محمد محمد الحمصي سيد فريسي	سور تاريخ
٩٢	محمد عاد يراش من لأوب	٩
٢٤	محمد فهمي عبد نظيف ألبوا من الس السسي	٩٩٤
٢	محمد فهمي عبد للعليف تحديته والحكاية في اثره الشمس سمي	٩٧٩
٧	محمد قديل المنب الأمثال الشعبية	٩٧٨
٢٧	محمد قديل المنظر قرون الرجا	٩٨
٧٨	محمود بيسوي الس الحديث	٩٦٤
٢٩	محمود عامر عطف الله القيم الشعبية زبنا لأسماء بصري	٩٨
٢	جيز عد القدر السسي	٩٨
٢	بهنه براهيم البطونه فر القصص السامي	٩٧٧
٢٢	عويادير كيف ربة الأجلار ترجمه عربي مروي	سور تاريخ

* * *

- Albert, L. B. *On Painting*. 956
1. Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. 933
2. *The Art and Technique of Ceramics*. 937
3. *Art and Visual Perception*. 964
4. Bacharach, A.L. *Lives of the Great Composers*, 3 vols. 943-948
5. Beaumont, C. W. *Puppets and the Puppet Stage*. 938
6. *Complete Book of Ballet*. 942
7. Beltrandi, W. C. *Modern Building*. 1938
8. Berenson, Bernhard. *Italian Painters of the Renaissance*. 1953.
9. Blauvelt, J. & R. Bager. *Operas*. 949
10. Blakeston, Oswald. *How to Script*. 943
11. Blom, Fred. *Music in England*. 945
12. Broedel, R. A. *History of Pantomime*. 911
13. Brockway, W. & H. Winstock. *The Opera*. 94
14. Burkhart, J. L. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 945
15. Burns, Meyer. & E.C. Cole. *Scenery for the Theatre*. 939
16. Burke, Kenneth. *The Culture Revival*. 950
17. Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. 953
18. Craig, F. C. *On the Art of the Theatre*. 929
19. *The Theatre Advancing*. 928
20. Deakin, T. *The Ballet*. 945
21. Denby, J. *Opera*. 949
22. Fisher, M. W. *Clowns and Pantomimes*. 925.
23. Gwynne, W. A. *Marionettes in Motion*. 939
24. Gropius, Walter. *Art and the Man*. 957
25. Eisenstein, Serg. *Film Sense*. 943
26. *Film Form*. 95
27. Fickson, B.A. *A Handbook of Hist Puppets*. 935.
28. Frick, E. *The Necessity of Art*. 967
29. Flanagan, H. *Shifting Scenes*. 928
30. Freedley, G. & A. Reeves. *A History of the Theatre*. 194

- 2 Foerster, W. R. *20th Century Stage Design*. 1928.
- 3 Gubel, Naim. *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. 1951.
- 34 Gumble, W. D. *The Development of Scenic Art and Stage Machinery*. 1928.
- 35 Gurner, Helen. *Art through the Ages*. 1939.
- 36 Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. 1954.
- 37 Gurdjon, Wladimir. *Carols: Modern Plastic Art*. 1937.
- 38 Gilmer, S. & Warren Johnson. *Movie Making*. 1975.
- 39 Graf, A. *The Opera*. 1934.
- 40 Greenwood, J. *The Circus, its Origin and Growth*. 1898.
- 41 Haskell, A. L. *Prelude to Ballet*. 1936.
- 42 Holt, E. G. *A Documentary History of Art*. 1938.
- 43 Horne, Ethel. *Music as a Language*. 1936.
- 44 Honey, W. B. *The Art of the Potter*. 1946.
- 45 Hornwood, F. J. *The Basis of Music*. 1944.
- 46 Howard, A. James. *Modern Music*. 1957.
- 47 Icherenco, Y. Y. *Le Ballet Contemporain*. 1912.
- 48 Jacobs, Arthur. *A New Dictionary of Music*. 1927.
- 49 Joseph, H. H. *A Book of Marionettes*. 1920.
- 50 Justin, Y. *Stage and Stage Settings*. 1933.
- 51 Kaufman, Helen L. *Music Appreciation*. 1942.
- 52 ———. *The Story of One Hundred Great Composers*. 1943.
- 53 Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. 1944.
- 54 Leach, M. Inc. *The Age of Adam*. 1947.
- 55 Lissner, Irene. *Ancient Egyptian Dances*. n.d.
- 56 May, E. C. *Circus from Rome to Ringling*. 1931.
- 57 Munro, Thomas. *Evolution in the Arts*. 1963.
- 58 Myerrough, Walker, R. *Stage and Film Design*. 1940.
- 59 Nicot, A. *Masks, Mimes and Miracles*. 1931.
- 60 Osborne, H. *Theory of Beauty*. 1953.
- 61 Peck, John. *Masks of Modern Architecture*. 1958.
- 62 Pope, A. *The Language of Drawing and Painting*. 1949.

- 63 Pudovkin, V. I. **Film Technique and Film Acting**. 1928
- 64 Ransome, C. F. **Puppets and Shadows**. 1931
- 65 Read, Herbert. **The Meaning of Art**. 1954
- 66 Rich, Jack C. **The Materials and Methods of Sculpture**. 1947
- 67 Ruhl, Alfred. **The New Architecture**. 1941
- 68 Saito Ryūhō, George. **The Sense of Beauty**. 1955
- 69 Seymour, Charles. **Tradition and Experiment in Modern Sculpture**. 1949
- 70 Ulanov, Barry. **A History of Jazm in America**. 1957
- 71 Varian, Giorgio. **The Lives of the Painters**. 1949
- 72 Westerwelt, L. **The Circus in Literature**. 1931
- 73 Wölfflin, Heinrich. **Principles of Art History**. 1932
- 74 Zeu, Bruno. **Towards an Organic Architecture**. 1949.

★ ★ ★

محتويات الدليل

الترتيب	الموضوع	صفحة
١	إخراج سينمائي	٢
٢	إخراج مسرحي	١٧
٣	أوبرا	٢٧
٤	أوبريت	٢٢
٥	باليه	٤١
٦	بالتوميم	٤٧
٧	تصوير	٥٣
٨	جاز	٦٣
٩	خزف	٧١
١٠	دراما إذاعية	٧٥
١١	دراما تلفزيونية	٨٢
١٢	ديكور مسرحي	٩٢
١٣	رقص شرقي	١٠٥
١٤	سوناتا	١١٥
١٥	سيرك	١٢١
١٦	سيمفونية	١٢٧
١٧	سيناريو	١٢٩
١٨	سينما	١٤١
١٩	عمارة	١٤٧
٢٠	فن شعبي	١٥٧
٢١	فنون تطبيقية	١٦٥

الموضوع	صفحة
٢٢ - كونسيرتمو	١٧٢ Concepto
٢٧ - ممدوح عراقس	١٧٧ Puppetry
٢٤ - ممدوح سبرخي	١٨٢ Theatre Architecture
٢٥ - مونتاج سينمائي	١٩١ Montage
٢٦ - نحت	١٩٩ Sculpture
-المراجع	٢٠٧

